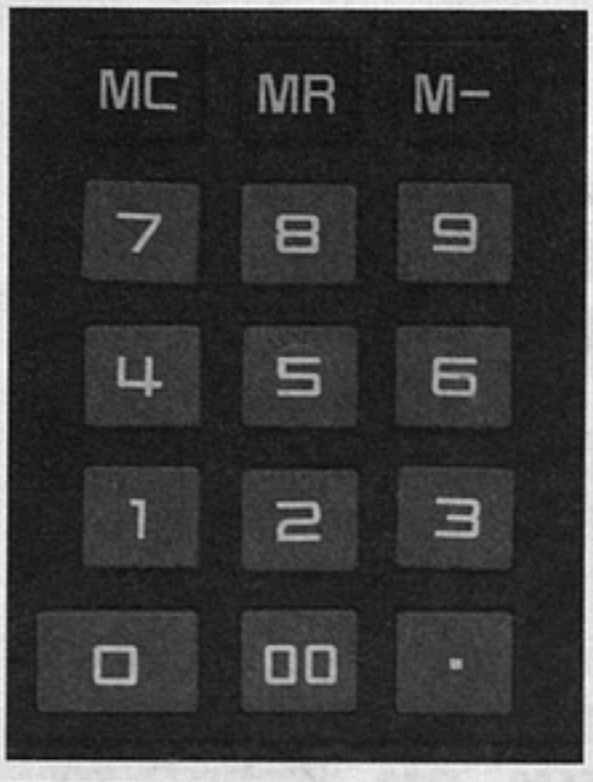
ИСКУССТВО КИНО

каждый день

❑**РЕЙТИНГ: НАГРАДА ИЛИ ПРИГОВОР, ИНСТРУМЕНТ ИЛИ ИДОЛ? БЕДА НЕ В РЕЙТИНГЕ, А В ЕГО БЕЗАЛЬТЕРНАТИВНОСТИ** *АЛЕКСАНДР ОСЛОН* ❑**«ШИК»: ГРУБА ЖИЗНЬ... БЕСКОНЕЧНО ПЕЧАЛЬНАЯ И БЕЗНАДЕЖНАЯ КАРТИНА. ПРЯМО ЧЕХОВ В ПОСТАНОВКЕ СТАНИСЛАВСКОГО** *ЕЛЕНА СТИШОВА* ❑**МАРК ШАГАЛ: ТЫСЯЧЕЛЕТНЯЯ ТРАДИЦИЯ ЕВРЕЙСКОЙ МИСТИКИ ОН УТЕШАЕТ КАЖДОГО И КАЖДОМУ СООБЩАЕТ О БЛАГОСЛОВЕННОСТИ ЕГО ТРУДНОЙ ЖИЗНИ** *НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ* ❑**ДЭВИД КРОНЕНБЕРГ: ДЕКОНСТРУКЦИЯ ЧЕЛОВЕКА ОН С УДОВОЛЬСТВИЕМ ДЕЛАЕТ СВОИМИ ГЕРОЯМИ ОТЩЕПЕНЦЕВ, ПОСТАВЛЕННЫХ ВНЕ ОБЩЕСТВА** *АНТОН ДОЛИН* ❑**«ДЕРРИДА»: ВЕХИ БИОГРАФИИ, ПРЕДАННЫЕ МОЛЧАНИЮ БИОГРАФИЯ — ЭТО АФФЕКТ, И КАК ТАКОВОЙ ОН НЕ МОЖЕТ БЫТЬ ПОКАЗАН. ЕСТЬ ТОЛЬКО ЕГО РАССЫПАННЫЕ ЗНАКИ...** *ЕЛЕНА ПЕТРОВСКАЯ* ❑**ОДИНОЧЕСТВО ЗА ПИСЬМЕННЫМ СТОЛОМ Я ВСЕГДА ВЕРИЛ В СЛОВО, ДАЖЕ КОГДА БЫЛ БЕЗ ГОЛОСА И БЕЗ СОБЕСЕДНИКА** *ПЕДРО АЛЬМОДОВАР* ❑**ПРОСТЫЕ ИСТИНЫ У МЕНЯ ЕСТЬ ЖЕЛАНИЕ ГОВОРИТЬ СО ЗРИТЕЛЕМ НА ЭТИЧЕСКИЕ ТЕМЫ, НО МОРАЛИСТОМ Я БЫТЬ НЕ ХОЧУ** *ЕЖИ ШТУР* ❑**ОБУЧЕНИЕ ПРОФЕССИИ КАК ЯЗЫКУ БОЛЬШИНСТВО ЛЮДЕЙ, РАБОТАЮЩИХ В КИНО, НЕ ОБЛАДАЮТ УНИКАЛЬНЫМ ДАРОМ. ОНИ ПРОСТО ХОРОШО ВЛАДЕЮТ ПРОФЕССИЕЙ** *ВЛАДИМИР ХОТИНЕНКО*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



5
ВИКТОР КОЛОМИЕЦ
Инструмент оценки эфира
Рейтинг. Аналитический взгляд на проблему

9
АЛЕКСАНДР ОСЛОН
В тисках рейтинга

15
КИРА БОГОСЛОВСКАЯ
Идол

23
АЛЕКСАНДР РОДНЯНСКИЙ:
«Я против публикации рейтингов»
Интервью ведет Наталья Сиривля

Р Е П Е Р Т У А Р

29
МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ, МАРИНА КРОНИДОВА
Фильм-гололед
«Гололед», режиссер Михаил Брашинский

32
ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ
На ровном месте
«Гололед», режиссер Михаил Брашинский

36
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Критика и клиника
«Гололед», режиссер Михаил Брашинский

39
ЕЛЕНА СТИШОВА
Последнее танго уходящего лета...
«Шик», режиссер Бахтиер Худойназаров

43
ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
Шикаго
«Чикаго», режиссер Роб Маршалл

46
ВИКТОР МАТИЗЕН
Чужой
«Тихий американец», режиссер Филип Нойс

49
СЕРГЕЙ АНАШКИН
Нон-экшн
«Благословенно ваш», режиссер Апичатпонг Вирасетакул

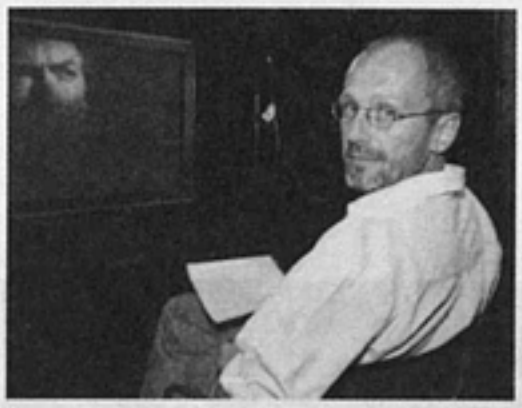
53
ЛЕВ АННИНСКИЙ
Вперед, к природе
«Превращение», режиссер Валерий Фокин
«Пастух своих коров», режиссер Александр Гордон

К О М М Е Н Т А Р И И

57
Н.СИРИВЛЯ
Над городом

60
ДМИТРИЙ ХАРИТОНОВИЧ
Лекция 5. Философия исторического пессимизма

И М Е Н А



65
ЕВГЕНИЙ СУЛЕС
Александр Гордон. Внутреннее изгнание
Портрет-эссе

70
ФЕДОР БОНДАРЧУК:
«Я — идеальный князь Мышкин»
Интервью ведет Елена Кутловская

74
АНТОН ДОЛИН
Насекомое рождает насекомое
Портрет Дэвида Кроненберга

Р А З Б О Р Ы

85
А.ДЕРЯБИН — Т.ИЕНСЕН — В.МАТИЗЕН
Сопричастность или комплекс диктатора
Екатеринбург-2002

101
НИНА ЦЫРКУН
Археология повседневности
Салоники-2002

106
ЕЛЕНА ПЕТРОВСКАЯ
Слепая биография
«Деррида», режиссеры Кирби Дик, Эйми Зиринг Кофман

О П Ы Т

111
ПЕДРО АЛЬМОДОВАР
Поговори с собой
Автоинтервью режиссера

114
ЕЖИ ШТУР
Притворяться всерьез
Фрагменты книги

128
АНДРЕЙ ГЕРАСИМОВ
Только профессия
Высшие курсы сценаристов и режиссеров сегодня
Беседу ведет Зоя Кошелева

131
ВЛАДИМИР ХОТИНЕНКО — ПАВЕЛ ФИНН — ВЛАДИМИР ФЕНЧЕНКО
Курс молодого бойца
Мастера: педагогический опыт
Беседу ведет Н.Сиривля

П У Б Л И К А Ц И И

137
ВИКТОР ГВОЗДИЦКИЙ
Нина Гуляева. Монологи в театральном буфете
Воспоминания актрисы в записи партнера по мхатовской сцене

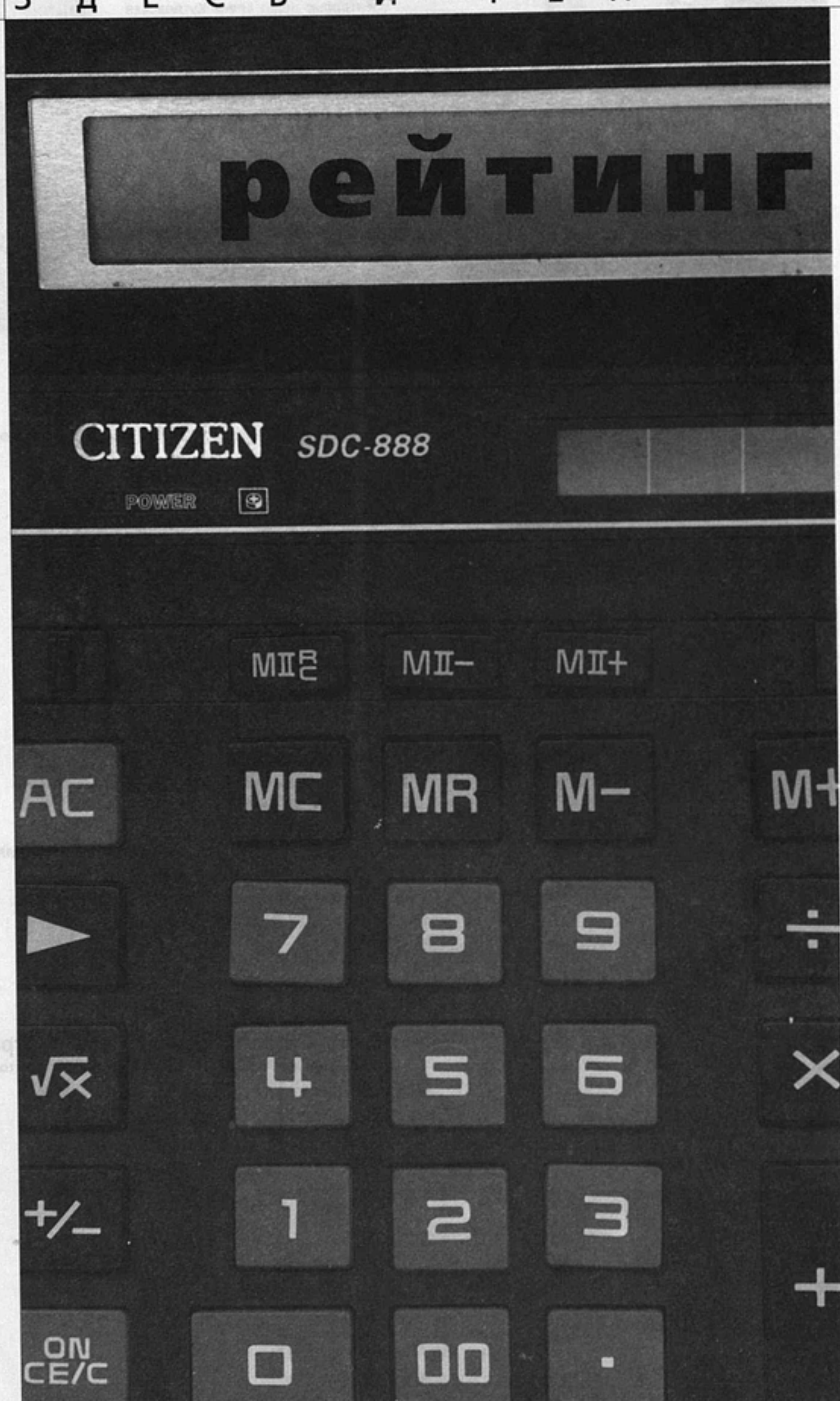
146
Л.АГРАНОВИЧ
Воркута
Мемуары

Ч Т Е Н И Е

159
БЕРНАР ВИОЛЕ
Тайны Делона
Фрагменты книги

S U M M A R Y

175


рейтинг
CITIZEN
SDC-888
POWER
MII RC
MII-
MII+
AC
MC
MR
M-
M+
7
8
9
÷
√x
4
5
6
×
+/-
1
2
3
+
ON
CE/C
0
00
.

Телевидение в России пытается работать как бизнес. Но это бизнес довольно странный: к потребителям товар поступает бесплатно, а деньги телеканалам платят рекламодатели, для которых главное — количество зрителей у экранов. Рейтинг определяется на основании статистической выборки (по всей России это 1650 семей, из них в Москве — 224; люди снабжены специальными пультами, на которых есть кнопка для каждого из членов семьи) и позволяет с допустимой погрешностью судить о том, что, как и в какое время смотрят люди разного пола, возраста и социального положения по всей стране. Но эти рабочие цифры, необходимые для расчетов с рекламодателями, неожиданно приобрели в телевизионном мире чрезмерное значение. Рейтинг сегодня стал чуть ли не главным критерием успеха той или иной программы, канала, телеперсоны... О причинах и социальных последствиях подобного отношения к рейтингам размышляют на страницах «ИК» ведущие специалисты по измерению телеаудитории: Виктор Коломиец, руководитель Аналитического центра «Видео Интернешнл», Александр Ослон, президент фонда «Общественное мнение», Кира Богословская, руководитель группы качественных исследований аудитории телеканала «Россия», и Александр Роднянский, генеральный директор канала СТС.

ВИКТОР КОЛОМИЕЦ

Инструмент оценки эфира

Утро рабочего дня у любого руководителя телевизионного канала начинается одинаково — с просмотра рейтингов, которые бесстрастно выставляют оценку и его труду, и труду коллег — конкурентов по цеху. Если рейтинги канала соответствуют ожиданиям, а конкурент явно «провалился», то можно порадоваться своим успехам. Если же ситуация противоположная — рейтинги совершенно не радуют, — то и реакция характерная: «Мура полная! Как они считают?!» — возникает острая потребность призвать к ответу исследовательскую компанию — поставщика рейтингов, потребовав пересчета и сатисфакции за «неправильные баллы».

В отличие от телевизионной премии «ТЭФИ», которая присуждается только раз в год и коллегами, рейтинг оценивает труд телевизионщика немедленно и от имени зрителя. Рейтинг не награда, а приговор, основания которого человеку, занимающемуся телевизионным творчеством, не очень ясны. Он — фетиш, но вместе с тем и главный экономический инструмент телевизионно-рекламного менеджмента. Он определяет не только психологические, но и философские, культурологические и социологические аспекты в работе всех, кто задействован в телевизионном производстве.

Каждый социальный институт, работающий с массовой аудиторией и не имеющий непосредственного контакта с ней, хочет знать, как его деятельность вос-

принимается той самой публикой, на которую она, деятельность, и рассчитана. К таким институтам относятся все средства массовой информации, в том числе и телевидение.

В советское время основным инструментом обратной связи были письма граждан. Большое их количество свидетельствовало об успехе программы. Хотя, конечно, вовсе не определяло ее судьбу. Высокий зрительский интерес к КВН в свое время не спас его от закрытия.

Письма телезрителей — инструмент важный, вероятно, необходимый, но очень сложный с точки зрения статистической интерпретации. Их авторы, как правило, не являются типичными представителями общества, по ним нельзя судить о действительной успешности или неуспешности телевизионной программы, сериала или кинофильма, показанных на ТВ.

Сегодня широко применяются интерактивные опросы, которые страдают тем же недостатком. Число позвонивших во время программы в студию не свидетельствует о ее популярности среди всех тех, кто не позвонил, а их подавляющее большинство.

Определенным подспорьем для выяснения популярности телевизионных передач служили и служат социологические опросы населения, проводимые по репрезентативной выборке. Будучи эпизодическими, они позволяют зафиксировать ситуацию в определенный период времени, но не могут оценить интерес населения к каждой программе. Именно появление рекламы и коммерческого телевидения актуализировало потребность в изучении зрительских предпочтений.

История развития разного рода социальных измерений в России свидетельствует о том, что инициаторами постоянных и надежных замеров телевизионной аудитории выступили особые представители рынка — рекламодатели и рекламные агентства. Им для финансовых расчетов с телевидением понадобился показатель, который бы признавался всеми субъектами коммерческих отношений и выступал в качестве рекламной валюты. Таким показателем стал рейтинг (количество аудитории в процентах от целевой группы), который успешно обменивается телевидением на деньги рекламодателей. С 1994 по 1998 год включительно существовала дневниковая общероссийская телевизионная панель, позволявшая получить характеристику каждого пятнадцатиминутного интервала телевизионного эфира. С 1 января 1999 года в стране работает электронная система измерения телевизионной аудитории, которая фиксирует рейтинг каждой минуты телесмотрения городской аудитории России.

Возникновение электронной системы существенно повысило точность и оперативность определения реальности аудитории и привлекло к ней внимание уже телевещателей. Рейтинг был немедленно включен в информационный ресурс телевизионного менеджмента. С этого момента долговечность любой программы в сетке определяется ее рейтингом, то есть количеством зрителей, ее посмотревших.

В настоящее время рейтинг — это не только немедленное удовлетворение любопытства высшего телевизионного менеджмента, но и необходимый технологический инструмент функционирования всей системы телевизионно-рекламного рынка. Основными потребителями телевизионных рейтингов являются рекламные агентства, которые на их основе закупают рекламные возможности на телевидении и планируют размещение своих сообщений с учетом телесмотрения различными целевыми группами (по полу, возрасту, образованию, уровню дохода и т.п.). Например, рекламное агентство покупает 100 пунктов рейтинга на канале СТС для размещения рекламного ролика шоколадного батончика «Mars» по стоимости 500 долларов за один пункт рейтинга и платит, соответственно, 50 тысяч долларов. Рейтинг в данном случае выступает всеобщим эквивалентом отношений рекламного и телевизионного рынков.

Телевизионный вещатель использует рейтинг несколько иначе. Для него это инструмент программирования и контрпрограммирования, телевизионного маркетинга и менеджмента. Программный директор старается так разместить свой профессиональный продукт в сетке эфира, чтобы собрать на собственном канале как можно большую аудиторию. Война между телеканалами ведется за рейтинги как показатели влияния на зрителя. Те, у кого рейтинги вы-

ше, получают больше денег за свое рекламное пространство и, следовательно, могут закупать дорогие программы, привлекать лучших специалистов. В результате коммерческая стоимость канала растет, ведь он строится как любое предприятие, стремящееся к извлечению максимальной прибыли.

Однако рейтинг — это лишь численный критерий успеха программы. С его помощью невозможно оценить коммуникативную эффективность телевизионного сообщения. Можно только определить, что пользуется успехом, а что нет. Но именно коммерческий успех в настоящее время является наиболее легитимным типом успеха в общественном сознании. Телевидение, как и все общество, переживает в настоящий момент этап подросткового максимализма, когда содержание находится в некотором противоречии с общественными представлениями о должном. В этом смысле морально-этическая сторона продукта находится под пятой финансовой выгоды. Возникают искушения и возможности эксплуатации низменных страстей. Годится все, что способно привлечь зрителя, а значит, увеличить прибыль.

Борьба за расширение аудитории приводит к тому, что распространитель начинает диктовать творцу. Возникает потребность и необходимость подстроить творчество под спрос, чтобы заработать деньги. «Через механизм рейтинга коммерческая логика начинает управлять производством творческих продуктов», — пишет известный французский социолог Пьер Бурдье.

В результате рейтинговый менталитет выступает основной философией функционирования данного института. И дело здесь не в рейтинге — необходимом инструменте менеджмента и маркетинга. Главное в самих «правилах игры», сложившихся в обществе.

Основное условие, которое приводит к гипертрофии рейтинга и превращению его в демиурга отечественного эфира, заключается в том, что в России существует только коммерческое телевидение и аудитория предстает только как рынок. Существование на периферии телевизионного пространства канала «Культура», который смотрит полтора процента населения, не меняет ситуацию по сути. В этих условиях рыночная ментальность становится доминирующей формой телевизионной интерпретации реальности.

Задача бесплатного телевидения — удержать зрителя в кресле, чтобы он посмотрел рекламу. Каналы зарабатывают на том, что в нужное время привлекают максимально возможную аудиторию. Вот почему беспрестанно измеряется наличие зрителей и разрабатываются методики для выяснения того, какие передачи сильнее притягивают людей к экранам телевизоров и как их нужно делать.

Менеджмент использует широкий спектр интеллектуальных инструментов для изучения и дифференциации потребностей телезрителей и их удовлетворения разно-

«Земля любви»

образными телевизионными форматами. Применяются различные формы анализа для извлечения нужной информации из массы статистики, которые позволяют подойти к публике более персонализированно. С ростом конкуренции сведения о разных группах потребителей телевизионного продукта становятся все более важным производственным ресурсом, как, впрочем, и прогнозирование изменения их вкусов.

Например, в настоящий момент совершенно ясно, что главной стратегией привлечения телезрителей на любой канал являются отечественные сериалы, которые пришли на смену недавно успешному латиноамериканскому «мылу». Рейтинговые успехи и неудачи вещателей определяются именно этим программным продуктом, который ставится в прайм-тайм и повторяется в утреннем эфире. Возникает закономерный вопрос: как долго наши сериалы будут доминировать? Каков зрительский потенциал данного продукта? Вопросы очень важные, поскольку в условиях постоянной конкурентной борьбы необходимо вовремя принять правильные решения. Телевидение — инерционный институт. Запущенный в производство новый телевизионный формат окажется на экране только через восемь-десять месяцев.

Рейтинговая модель функционирования телевидения приводит к тому, что требования логики бизнеса зачастую противоречат общественному одобрению. Любой руководитель канала понимает, что качество эфира — это прежде всего показатель его ума, целей и нравственных приоритетов. Отзывы публики и оценки критиков зачастую являются более благоприятной почвой, чем бизнес и экономика. Реальность заставляет топ-менеджеров балансировать между двумя, как правило, противоположными оценочными системами. Их взгляды приобретают достаточно причудливые формы, когда необходимо принимать решения о запуске в производство, например, детской программы, которая не принесет высоких рейтингов, и одновременно заботиться о том, чтобы деньги для нее были заработаны другими проектами.

Тем, кто делает телевидение, рыночная модель телевизионного вещания навязывает совершенно определенные правила поведения. В отличие от стандартизированного производства автомобилей, стульев или строительства домов, телевидение можно назвать творческим бизнесом. Стоимость продуктов определяется здесь не столько величиной производственных вложений, сколько их ценностью для покупателя. Секрет успеха — понимание производителем интересов и потребностей наиболее вероятных телезрителей и особенностей их поведения у телевизионного экрана.

В этой логике самое простое — ориентироваться на уже получивший признание продукт. Отсюда большое количество лицензионных программ (ток-шоу и игр), которые с успехом прошли за рубежом. Телевещатель не слишком заинтересован в том, чтобы экспериментировать, рисковать. Используются в основном апробированные, коммерчески успешные схемы, что позволяет закрыть проект в случае неудачи, перекупить персонаж или программу на другом канале. Копирование и подражание становится центральным инструментом телевизионного творчества.

Вместе с тем в условиях пока еще дикого отечественного капитализма именно рейтинговая ментальность позволяет телевидению зарабатывать себе на существование, быть задиристым, молодым — со свойственными этому этапу развития перегибами.

Телевидение меняется вместе с обществом. Оно, хотя и влияет на происходящие в стране процессы, само по себе не может быть принципиально иным. Рейтинг — удобный инструмент. Изменение его роли в телевизионном пространстве возможно только с развитием самой социальной системы, с появлением условий, позволяющих содержать другое телевидение, с возникновением большого слоя относительно небедных людей, которые готовы платить за удовлетворение своих телевизионных интересов. Многообразие телевизионного вещания, к которому мы неизбежно придем, приведет к иной профессиональной ментальности и, соответственно, к снижению роли рейтинга.

АЛЕКСАНДР ОСЛОН

В тисках рейтинга

Примерно с 1993 года рейтинг набирал все больший вес и превратился постепенно в показатель телевизионного успеха или неуспеха, принятый телевидением в качестве своего рода валюты. Можно сказать, что высокий рейтинг — это большой телевизионный капитал и, соответственно, производители высокорейтинговых программ — богатые люди. Это богатство можно обменивать на другие типы валюты — на престиж, влиятельность, премии, власть и, разумеется, на собственно деньги.

Все, кто имеет отношение к телевидению (включая телекритиков), всегда думают, рассуждают, пишут и принимают решения с явным или неявным учетом неумолимого рейтинга. Он давно вышел за пределы института телевидения и признается в качестве конвертируемой валюты всеми другими социальными институтами, в том числе властными, хозяйственными, экспертными, и, конечно же, обыденным сознанием (часть телезрителей стремятся не пропустить популярные программы, чтобы «не отстать от других»). Политики, чиновники, бизнесмены, артисты хотят попасть в программу с высоким рейтингом, получают от этого большее удовлетворение, чувствуют себя «богаче».

Разумеется, требование к рейтингу утренних и дневных, детских и культурных программ ниже, но оно явно или неявно присутствует всегда. Если телевидение тотально охватывает пространство (его смотрят везде) и время (его смотрят в среднем по четыре-пять часов в сутки), то рейтинг тотально же пронизывает умы: через это понятие практически все, не задумываясь, объясняют себе и другим смысл телевидения. Сформировался твердый стереотип, что смысл этот — в экспансии, в захвате и удержании как можно большего числа зрителей.

Зачем и кому надо, чтобы зрителей было как можно больше и чтобы в телевизор они смотрели как можно дольше? Это совсем не тривиальный вопрос.

Реклама, используя рейтинг, не отвечает перед рекламодателем за объем продаж на рынке товаров и услуг. ТВ, используя рейтинг, не отвечает за объем впечатлений на рынке впечатлений и представлений о мире.

Если бы зрители платили за каждый час просмотра, можно было бы говорить об экономическом содержании, рассматривать телевидение как бизнес по производству определенной услуги, зрителей — как покупателей этой услуги, а суммарные доходы ТВ — как показатель степени ее соответствия реальному спросу на нее. Если бы телевидение существовало в логике этой простой и рациональной экономики, то тогда рейтинг был бы прямым измерителем капитала: чем больше рейтинг, тем больше покупателей, тем больше доход. Нет сомнения, что в такой схеме телевидение ввело бы дифференцированную плату за просмотр в разное время суток, за разные каналы и даже отдельные передачи. Оно смогло бы балансировать между рейтингом и расценками, чтобы максимизировать доход. Например, выпустив на рынок программу «не для всех», можно было бы компенсировать относительно малое число зрителей более высокой ценой «на билеты». Ясно, что в такой логике рейтинг перестал бы быть фетишем, а отношения института телевидения и института телесмотрения стали бы регулироваться механизмом уравновешивания спроса и предложения.

Но... реальность устроена совсем иначе. Телевидение не получает напрямую дохода от зрителей, поэтому все они для него на одно лицо, поэтому и есть только одна страсть — чтобы их было как можно больше.

Телевидение — производитель информационного, смыслового и символического ТВ-товара. Это его бизнес, и за это, по идее, должен платить потребитель. Если бы было так, то немедленно встал бы вопрос о том, удовлетворяет ли телевидение интересы зрителя, ибо в противном случае он уже как потребитель

не стал бы платить. Но эта ситуация — фантастическая, так как нам досталось ТВ, за которое общество не платит. Поэтому никто не интересуется тем, что оставляет в умах телезрителей сегодняшнее телевидение, что в них «выпадает в осадок».

Если кто-то скажет, что по рейтингу можно об этом судить, это будет большой ошибкой. Рейтинг в принципе отражает всего лишь повседневный распорядок жизни телезрителя. А его распределение по каналам (доли) характеризует, прежде всего, привычки к каналам и только в какой-то степени — конкуренцию передач.

Психология масс хорошо известна уже более ста лет, а медиа, движимые идеей рейтинга, существенно ее усовершенствовали. Сенсация, скандал, тайна, разоблачение, анекдот, трюк, драка, война, преступление, вульгарность, непристойность — вот малая толика того, что издавна используется как способы развлечения толпы. Они существовали и будут существовать всегда, так как каждый человек в какие-то моменты своей жизни испытывает потребность отдохнуть, отвлечься, расслабиться, что-то компенсировать. В этом нет ничего постыдного. Но все хорошо в меру, чтобы не уподобиться детищу профессора Выбегалло — желудочно неудовлетворенному кадавру[1].

Первое место в этом обширном потоке занимает жанр насилия в виде документальных программ и игровых фильмов, в основном сериалов. «Вечерние выпуски новостей чуть ли не на треть заполнены рассказами о побегах, убийствах, арестах, тюрьмах, судах — всех видах насилия. Потом — след в след — идут специальные выпуски на уголовные темы: «Криминал», «Криминальная Россия», «Агентство криминальных новостей», «Дежурная часть», «Петровка, 38», «Дорожный патруль», «Состав преступлений», а еще «Преступление и наказание», «Независимое расследование», «Человек и закон»... зарубежный эксклюзив «Убийцы на замену», «Погоня за смертью», «Кровь невинных» (всего 47 процентов годового репертуара)»[2]. Но главное блюдо — криминальные сериалы: «Менты», «Ледниковый период», «Бандитский Петербург», «Воровка», «Крот», «Бригада», «Дронго», «Клетка», «Барон», «Антикиллер»...

Иногда говорят, что такова жизнь в сегодняшней России, а телевидение всего лишь ее зеркало. Но этот «капиталистический реализм» такая же неправда, как и «социалистический». Дистанция от реальности осталась столь же огромной. Говорят, все это нравится людям. Это тоже неправда, так как с советских времен все смотрят, привыкают и постепенно влюбляются в то, что показывает и к чему приучает телевидение. Одна из прописных истин маркетинга состоит в том, что не спрос определяет предложение, а именно предложение формирует спрос.

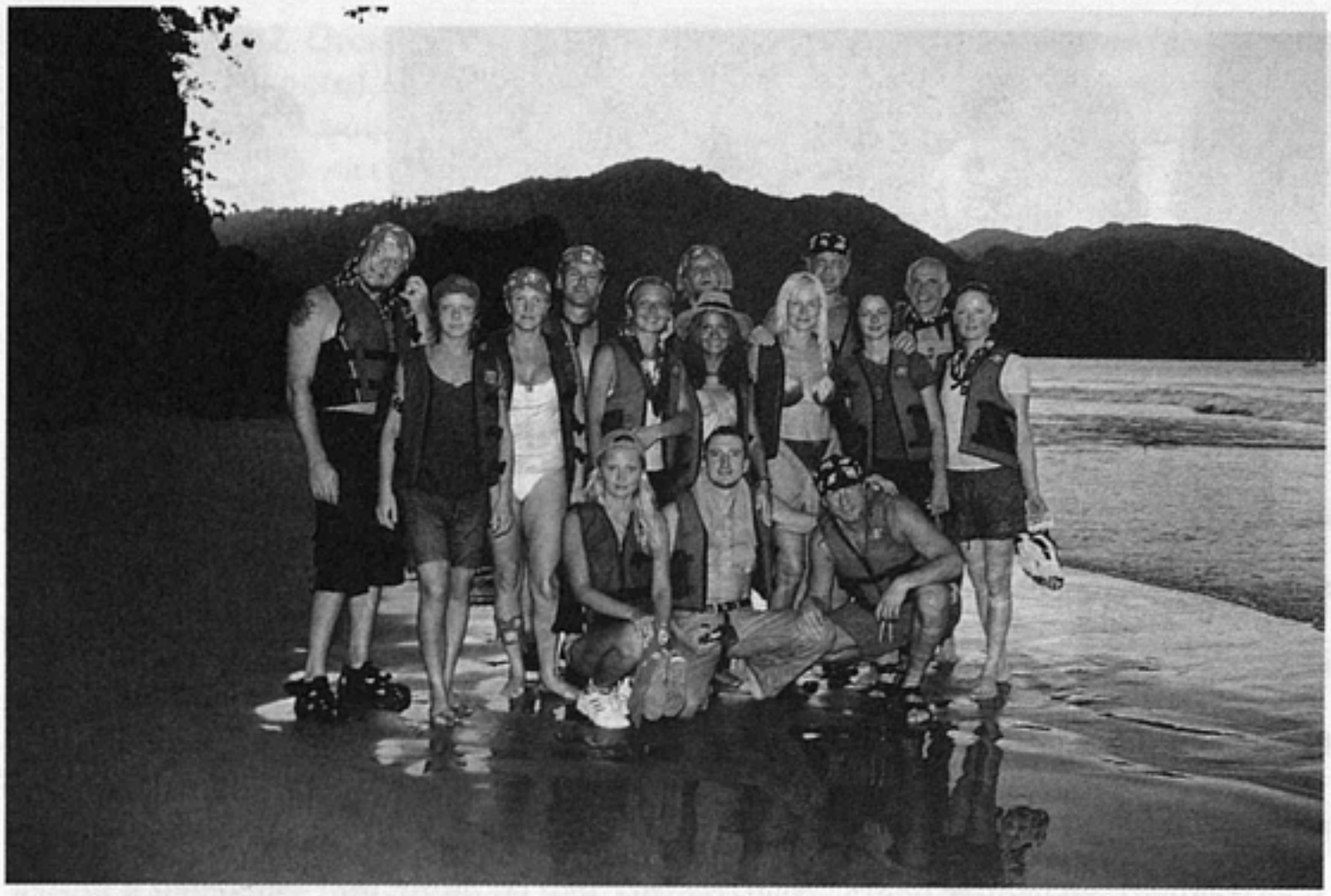
Говорят также, что у нас ТВ такое же, как в развитых странах. Но это тоже неправда. В США и в Западной Европе объем телевизионного меню в десятки раз обширнее, хотя бы по числу доступных каналов. Но их удельные веса выровнены, ни один не занимает доминирующего положения. Сегодняшний российский зритель вполне может вообразить, что другого телевидения не бывает, что «так положено», что это норма — лицезреть в своем доме горы трупов, бандитов, убийц, неотличимых от них продажных и коррумпированных милиционеров, чиновников, странных людей, ведущих дикий и противоестественный образ жизни. В развитых странах существует контроль за объемом и формами представления насилия и нетрадиционного поведения на экранах. Там тщательно отслеживается соблюдение правил пристойности. Специальные общественные комиссии вводят жесткие ограничения выхода неправильных программ и фильмов на широкие аудитории. Да, желающие могут иметь доступ к такого рода продукции, но для этого они должны предпринять собственные усилия, например, подписаться на платные кабельные или спутниковые каналы.

Выведя за скобки мазохистские импульсы общественного подсознания, конспирологические гипотезы о происках закулисных кукловодов, а также ми-

---

[1] Судьба упомянутого персонажа братьев Стругацких («Понедельник начинается в субботу») печальна — он, удовлетворяя неумеренные потребности, обожрался отрубей и селедочных голов, лопнул и сильно забрызгал тех, кто наблюдал за этим процессом.

[2] См.: Дондурей Д. — «Известия», 7 декабря 2002 года.



«Последний герой—3»

стические теории о действии разрушающих цивилизацию сил, остается признать, что поток криминала на телеэкранах инспирирован рейтингом. Это означает признание за ним институционального характера, то есть его присутствие в «картинах мира» каждого из работников телевидения и, следовательно, его принуждающее воздействие на их мышление и поведение. Как у ночующих в общей комнате детей, после того как выключен свет, сама обстановка вызывает желание рассказывать страшные истории.

Та же природа и у других рейтинговых жанров сегодняшнего телевидения. Это только с виду они отличаются один от другого, на самом деле все рассчитаны исключительно на привлечение внимания. Да и жанров-то таких совсем не много.

Развлекающие игры: «Что? Где? Когда?», «Поле чудес», «Кто хочет стать миллионером?», «Слабое звено», рассчитанные на то, что всегда любопытно наблюдать, как кто-то выигрывает (можно позавидовать), либо проигрывает (можно позлорадствовать).

Реальное ТВ: «За стеклом», «Последний герой», «Фабрика звезд» и прочие новые форматы, как бы погружающие зрителя в чужую повседневность. Здесь эксплуатируются другие человеческие слабости: удовольствие от подглядывания в ожидании запретных моментов, тяга к наблюдению за конфликтными отношениями, коалициями, разводками. Реальное ТВ предлагает телезрителю, не выходя из дому, наблюдать не зверей, чувствуя себя царем природы, а людей, что для многих еще более упоительно.

Юмористические программы, безусловно, относятся к высокорейтинговым и на всех телеканалах занимают самое лучшее для показа время. Их притягательность состоит в том, что удовольствие возникает от временного отвлечения от грусти повседневности, от забвения реальности.

Новости — тоже в сущности жанр экстремальных программ для зевак. Если кому-то эта мысль в новинку, то после минутного размышления она покажется банальной.

До 1992 года рейтинг мало кого волновал. Советское телевидение, как и любое ведомство, было частью государственной машины и финансировалось из бюджета. Сама идея измерения зрительского внимания имела в те времена оттенок крамолы. Жесткий идеологический контроль сконструировал в головах телевизионщиков четкую систему определений «можно — нельзя», «нужно — вредно», «норма — девиация». Работа телевидения оценивалась прежде всего через призму лояльности, через дисциплину исполнения установленных правил, но никак не по охвату аудиторий. Считалось, что советский народ всегда активно смотрит то, что ему показывают (так, видимо, и происходило, и рей-

«Кто хочет стать миллионером?»

тинги, если бы они тогда измерялись, надо полагать, были бы не меньше нынешних).

Но с 1992 года, когда разом были отменены все правила и устои советского социального порядка, телевидение фактически оказалось без средств к существованию. Государство не могло помочь ему, потому что государства как такового — как социального института — не было, а была арена ожесточенной политической борьбы, в которой каждая из сторон рассматривала СМИ как инструмент достижения своих интересов. Материальные проблемы ТВ на себя не брал никто.

Вот тогда институт телевидения и был спасен институтом рекламы. Многие в то время испытали шок от простой мысли: «Мы, никому не подчиненные, свободные люди, можем сами зарабатывать себе деньги, если будем размещать во всех своих передачах рекламу! Вон он, долгожданный перспективный бизнес — «как у белых людей»!» И тогда произошел небывалый, невероятный взрыв-всплеск рекламы за счет денег новоиспеченных коммерческих банков, финансовых пирамид и иностранных компаний. В 90-е годы, когда экономика, в течение нескольких лет сжимавшаяся, как шагреневая кожа, в конце концов рухнула, только в рекламе наблюдался устойчивый и бурный рост.

В США еще в 20—30-е годы, а после второй мировой войны и в Европе, когда ставшая влиятельной система продвижения товаров и услуг сумела добиться, чтобы рекламодатели (производители товаров и услуг) принимали в качестве отчета суммарные показатели коммуникации, а не фактическое изменение положения рекламодателя на рынке, возникла и сегодня тщательно оберегается традиция оценивать эффективность рекламы по интенсивности «облучения» аудиторий, а не по приросту объема продаж.

Рекламист — полная противоположность эксперту в том смысле, что его по определению интересует не знание об объектах, а впечатление от них. Его главная задача — создавать особые сообщения, формирующие у их адресатов вполне определенные впечатления. В зависимости от адресата, объекта и проектируемого впечатления рекламист выбирает, что и как говорить. В одних случаях он акцентирует внимание на каком-то качестве, игнорируя остальные. В других показывает, как известная или просто симпатичная личность наслаждается объектом и призывает к этому других. Есть сотни, если не тысячи, разных способов убедить потенциального потребителя в привлекательности и полезности рекламируемого продукта без скучной информации о его сущности.

Рекламисты выработали особый формат для своих сообщений — телевизионные клипы, содержащие короткие, цепляющие внимание сообщения, входящие в мозг, как нож в масло. Клип сработает при условии, что его неоднократно увидят много людей. Только тогда возникает вероятность, что они последуют тому, в чем убеждает клип: купят товар X, воспользуются услугой Y, полюбят зубную пасту,

шампунь, пиво Z. Отсюда показатели эффективности клипов: *рейтинг* (доля населения, видевшего его), *суммарный рейтинг* по всем показам, охват (число зрителей, видевших хотя бы один раз) и самый главный критерий — *среднее число просмотров,* приходящееся на одного человека. Можно сказать, что реклама — это источник своего рода элементарных частиц, генератор облучающих клипов, а показатели эффективности — индикаторы интенсивности их облучения.

А вот институту экспертов максимизация охвата и интенсивности облучения не только не нужна, она ему противопоказана, так как он *не облучает*, а *обучает*, но только тех, кто желает этого и прилагает собственные усилия. Таким образом, эти два института даже антиподами нельзя назвать: они существуют в разных вселенных и решают принципиально разные задачи. Экспертный институт поддерживает культуру, а рекламный — потребление и тем самым производство. И то и другое необходимо.

Ребенок в процессе освоения мира производит две операции с только что освоенным — упрощение и универсализацию. Это произошло и с рейтингом. Для подросткового российского телевидения рейтинг стал не просто индикатором для расчета стоимости рекламы, но символом, соединившим в себе свободу и преуспеяние. Он ворвался в сознание телепрофессионалов, где царил хаос пепелища старых советских «правил игры», чтобы стать законом, простым и внятным объяснением смысла деятельности. Все производство, спасенное рекламой и начавшее прилично на ней зарабатывать, стало заново отстраиваться и превращаться в уверенный в себе институт. В этом смысле рейтинг — не только институциональный фактор принуждающей силы, но и историческая первооснова сегодняшнего устройства телевидения в России.

В любой ситуации рекламисты повторяют на разные лады одно и то же: «Будь ваш рейтинг выше, вы и заработали бы больше». Реклама не интересуется тем, что показывает телевидение, да и не должна она этим интересоваться по своему устройству. Телепередачи для нее — это своего рода заполнители между рекламными паузами с одной-единственной функцией — удержать зрителя до момента появления следующего блока клипов. Но поскольку телевидение и реклама настолько срослись, что образуют своеобразный симбиоз, то эта вполне естественная для рекламы точка зрения остается главенствующей и на самом телевидении.

Кроме привычки и рекламы, на которых зиждется жизнеспособность рейтинговых практик, есть еще один фактор — государство. Телевидение рассматривает его (а оно — себя) как своего рода рекламодателя. Это особый, уникальный, платящий не только деньгами, но и другими «валютами», конвертируемыми в деньги, но все-таки именно рекламодатель. А следовательно, и государство тоже явно или неявно ставит во главу угла рейтинг. Государственные деятели добиваются, чтобы «народ увидел и услышал» их предназначенные для публики выступления и чтобы этого народа было как можно больше. Политики возмущаются, что их «показали в плохое время, не на том канале, в самом конце, сильно урезали». Что это, если не озабоченность рейтингом?

Бессмысленно бороться с ним, так как этот феномен стал уже чем-то природным, присущим современному социальному бытию. Другое дело, что в телевизионном производстве практически нет никаких иных критериев. Беда не в рейтинге, а в его безальтернативности. В результате из телевизионного пространства вымываются программы, совсем не предназначенные для широкого охвата аудиторий, но тем не менее важные с социальной и культурной точки зрения. Возникают тематический и жанровый перекос, явное преобладание телепродукции для развлечения. Проблема даже не в том, что обучающие, познавательные, воспитывающие программы вытесняются в ночь (например, околонаучное шоу «Гордон») либо на канал «Культура». Проблема в том, что десятки миллионов людей смотрят то, что сделано только для того, чтобы они смотрели не отрываясь. Эта бессмысленная цель — заставлять как можно больше людей смотреть телевизор — просто не рефлексируется. Пусть бы часть зрителей выключили телевизор и занялись еще чем-то. Почитали, погуляли, поиграли с детьми, наконец. Иногда говорят: «Вы свободные люди, можете выключить телевизор». Но это явное лукавство, так как телевидение старается сделать все, чтобы люди как раз не могли отвлечься от него.

«Время»

Следует ожидать, что в обозримом будущем возникнет новый тип «социальных заказчиков» телепродукции, озабоченных тем, чтобы в «картинах мира» каждого телезрителя возникали фрагменты, соответствующие положительным ценностям. Такого рода программы сейчас редко появляются в эфире вообще и уж напрочь отсутствуют в вечернее время. Но эти «социальные заказчики» будут полностью свободны от пресса рейтинговой психологии, рейтинг их не будет волновать, они будут совершенно спокойно относиться к тому, что их программы увидят много меньше людей, по сравнению с показанной в это же время какой-нибудь «Бригадой антикиллеров». Они будут понимать, что дело не в количестве зрителей, а в качестве программ, что, превращая даже небольшую группу людей в своих единомышленников, можно рассчитывать на другие каналы коммуникаций, хотя, видимо, таким «социальным заказчикам» придется какое-то время оплачивать телевидению «упущенную прибыль» от рекламы из-за снижения рейтингов.

Предположим: большой бизнес пришел к выводу, что через десять лет без широкого слоя рыночно ориентированных и компьютерно грамотных людей он из большого превратится в малый. Значит, надо готовить умы сегодняшних школьников к тому, чтобы этот слой через десять лет стал реальностью. Или предположим: государство стало настолько дальновидно, что запустило программу, рассчитанную на несколько лет и направленную на изменение отношения милиционеров к населению и предубеждений населения, связанных с милицией.

Если это не произойдет, наше общество постепенно уподобится кадавру, придуманному братьями Стругацкими.

Можно представить себе в недалеком будущем новые технологии взимания платы за ТВ-услуги с тех, кто может платить. Иными словами, формируются условия, когда телевидение может выступать как производитель ТВ-товара, то есть как «удовлетворитель потребности», но не материальной, а ментальной.

В этих условиях необходима вторая система измерения параметров аудиторий, нацеленная на регулярное выявление спектра впечатлений, оставляемых ТВ-просмотром. Необходимо понимать, что остается в умах телезрителей, как влияет телевидение на представления о мире. Если для рекламы обратная связь — это рейтинг, то для телепроизводителей — следы, оставленные просмотром в головах телезрителей.

КИРА БОГОСЛОВСКАЯ

Идол

Идол — изваяние мнимого божества.
В. Даль

Проблема рейтингов так много обсуждается, что кажется, будто является вершиной айсберга большой и разнообразной жизни под названием «современное российское телевидение». Многие вопросы и сюжеты ТВ упираются в рейтинги, ставятся или решаются ими. Почему, собственно?

В современном телевизионном мире рейтинг[1] стал пропуском программы в эфир, ее аттестатом. И не только в силу очевидного факта, что телевидение существует по законам рынка и в коммерческом поле именно рейтинг меряет рекламные деньги. Дело в том, что в качестве короткого, насыщенного, в достаточной степени объективного показателя рейтинг удобен всем участникам телевизионной деятельности. Он объективен, не включает в себя ничьи вкусы и представления о «хорошем, смотрибельном» и «плохом, несмотрибельном», на первый взгляд отражает «нужды и чаяния зрителей» (во всяком случае, фиксирует обратную связь). Часто рассматривается как «суд зрителей», что позволяет телеканалу совмещать коммерческую ориентацию с лаврами демократического СМИ.

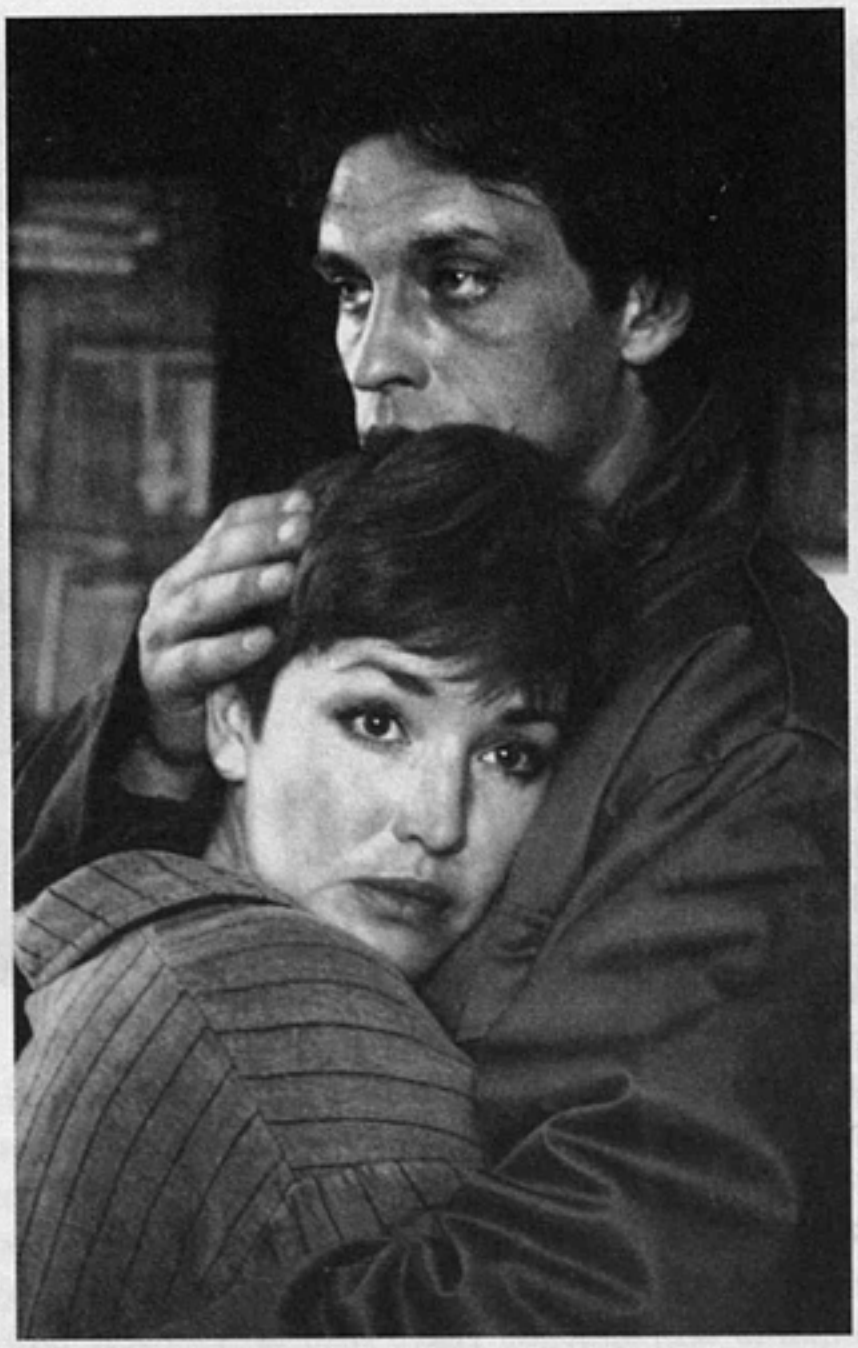
Рейтинг выигрывает простотой и наглядностью, он идеален для того, чтобы с его помощью рулить туда, куда направлены конъюнктурные потоки современного ТВ. На его основе ведутся переговоры и принимаются решения. В качестве интегральной оценки программы он создает единую карту рынка электронных СМИ, которая связывает одну с другой разные отрасли этого большого профессионального цеха. Он стал общим языком, который формирует имидж программы, понятен всем участникам телевизионного процесса — производителям и вещателям, продюсерам и редакторам, режиссерам и критикам.

Обычно в качестве базовых используются два основных медиаметрических показателя: рейтинг и доля аудитории программы или канала. Рейтинг — это величина аудитории эфирного события, выраженная в процентах от ее общего объема. Доля аудитории — это процент телезрителей, смотревших в определенный момент времени определенный канал (программу); за 100 процентов при этом принимается общее количество телезрителей у экрана.

Например, 5 февраля 2003 года в период 21.00—22.00 у включенного телевизора находились 44,4 процента зрителей выборки (что обычно интерпретируется как «население России»)[2]. Это общий рейтинг телевидения на этот час. Если количество всех зрителей, у которых в это время был включен телевизор, принять за 100 процентов, окажется, что 21 процент из них смотрели «Время» на Первом канале (доля аудитории программы «Время» — 21 процент), это составляет 9,3 процента «населения России» (рейтинг программы «Время» — 9,3 процента); 19 процентов зрителей, находившихся у телевизора, смотрели сериал «Леди Босс» на канале «Россия», это 8,7 процента «населения России»; 31 про-

[1] Строго говоря, под словом «рейтинг» скрываются несколько показателей. Однако принято употреблять его в качестве сводной характеристики востребованности программы зрителями.

[2] Считается, что выборка панели «Гэллап» репрезентирует население России. Сегодня она состоит из 1651 «домохозяйства» (всего 4380 человек) в 40 городах России с населением свыше 100 тысяч человек. В этих «домохозяйствах» (квартирах и домах) на телевизорах установлены специальные приборы («пиплметры»), фиксирующие факт включения телевизора и программу, которую смотрят в это время. Дополнительно обитатели «домохозяйств» заполняют журнал с вопросами. Все данные ежедневно стекаются в центр, статистически обрабатываются и рассылаются подписчикам.



«Бандитский Петербург»

цент зрителей смотрели сериал «Кодекс чести» по НТВ — это 13,7 процентов «населения России». Остальные 29 процентов зрителей в этот момент смотрели другие каналы.

Строго говоря, информация, которую дает рейтинг, этим исчерпывается. Данный показатель изначально создавался для медиаметрических целей, для обеспечения потребностей рекламного рынка, в нем не заложено никаких гуманитарных или социологических гипотез относительно функционирования телевидения и тем более общества. Он честно отвечает на вопрос, сколько зрителей смотрят программу, и ничего не говорит о законах того, как и почему ее смотрят, о причинах, по которым люди оказались у экрана, как они воспринимают эфирное событие, что чувствуют и думают, нравится ли оно им.

Зато обо всем этом говорят и думают толкователи рейтинга. Через процесс содержательных интерпретаций, приписывания рейтингу гуманитарных значений осуществляется его новая, последующая, расширенная относительно скромных медиаметрических значений жизнь.

Конечно, практически все подобные интерпретации субъективны. Сегодня не существует не только общей теории телевидения, но и даже общеупотребительных гипотез относительно его роли и функции в обществе. Отсюда и интерпретации рейтинга как основного показателя телевизионной конъюнктуры, успеха или неуспеха программы. Например, если по результатам анализа видно, что российские сериалы, несмотря на постоянный рост их количества на экране[3], все чаще попадают в число самых высокорейтинговых[4], стоит ожидать, что эта тенденция продлится в будущем. Если В.Комиссаров и коллектив программы «Моя семья» в рамках своей концепции строят гипотезы, что именно в этой программе привлекло зрительское внимание, после чего проверяют правильность корректировки с помощью рейтингов, — они в рамках своей концепции эффективны.

Рейтинг — это комплексный показатель, в котором отражаются и обстоятельства пребывания программы в сетке, и ее востребованность зрителями, особенности восприятия в качестве информационного, развлекательного или культурного события. Факторы, влияющие на рейтинг, можно разделить на несколько групп.

Первая связана с каналом, по которому транслируется программа, и с ее местом в сетке, а также с временем показа. Срабатывает привычка зрителей к определенному каналу, которая играет очень большую роль: одни и те же фильмы, транслирующиеся на разных каналах, будут собирать в два-три раза больше

[3] В сезоне 1999/2000 года в эфире каналов ОРТ, РТР и НТВ присутствовало 50 названий отечественных сериалов; в сезоне 2001/2002 — уже 91.

[4] Рост представленности в десятке самых рейтинговых программ сезона за три года составил 160 процентов.

или меньше зрителей[5]. Сюда же входит качество программирования — соответствие эфирной сетки ритмам зрителей, последовательность передач и масса других тонкостей, а также так называемое «контрпрограммирование» — учет того, что в этот момент идет на другом канале.

Вторая группа факторов, влияющих на рейтинг, обусловлена зрительским восприятием того, что находится на экране. Программа воздействует на человека не столько своим содержанием, сколько комплексом потребительских свойств. В первую очередь к ним относится привычка зрителей к программе и ее узнаваемость (яркий пример — «Поле чудес»).

Третья группа причин, определяющих рейтинг, связана с собственно содержанием программы — с ее профессиональным качеством, с тем, что и как происходит на экране.

В профессиональной среде социологов ходит присказка социолога А.Шарикова: «Рейтинг — это понятие антиэнергетическое», означающая, что чем меньше каждый из нас должен приложить усилий для просмотра программы, тем больше она будет востребована. Сегодня необходимым условием того, чтобы телепередача имела высокий рейтинг, является наличие в ней «зацепок», специальных средств удержания зрительского внимания (незаконченность истории в сериалах, спонтанность и «эффект присутствия» в ток-шоу, азарт и возможность зрительского участия в телеиграх, специальный тип построения сообщений в новостных выпусках). Можно сказать, что сегодня наибольший рейтинг не у тех форматов, которые привлекательны для зрителей, а у тех, которые просто провоцируют внимание к себе.

Для понимания того, какие из многочисленных факторов повлияли на рейтинг, необходимо проведение специального анализа, а часто и дополнительных исследований, в частности, фокус-групп, во время которых зрители смотрят и обсуждают программу, а исследователи анализируют их отношение к ней. Важным здесь является понимание: сам по себе высокий рейтинг не означает зрительской любви к ней, а низкий — нелюбви.

Существуют форматы, высокие рейтинги которых обусловлены приблизительно поровну — факторами, связанными с их грамотным позиционированием в эфире, комплексом потребительских характеристик, отвечающих привычному телесмотрению, и неплохим телевизионным качеством. Такова, например, природа популярности латиноамериканского сериала «Земля любви» (ОРТ, 2001). На просмотрах фокус-групп он характеризовался зрителями как обычный образец «мыльной оперы» — хороший, но вовсе не уникальный, «не лучше и не хуже других». Его высокие рейтинги были связаны, во-первых, с имиджем канала ОРТ и грамотным программированием (в тайм-слоте, в котором демонстрировалась «Земля любви», бразильские сериалы шли и раньше), во-вторых, с устойчивостью аудитории — та группа зрительниц, которые смотрят латиноамериканскую продукцию, смотрят целенаправленно именно ее и предпочитают всем другим форматам.

Второй тип высокорейтинговой популярности основан на том, что авторы телепроектов точно угадывают содержательную, тематическую конъюнктуру момента и понимают, что такое «хорошее телевизионное воплощение». Такова, например, природа популярности сериала «Нина. Расплата за любовь» (и многих сериалов с криминальной интригой: «Менты», «Марш Турецкого», «Кобра»), которая держит зрительское внимание при просмотре. Рассказанная здесь история, ее развитие, персонажи вызвали средний уровень симпатии зрителей. Однако злободневность темы («блеск и нищета» современной Золушки), супернапряженность сюжета, не отпускавшего зрителей от экрана ни на минуту, и хорошее телевизионное качество фильма обеспечили ему высокие рейтинги.

Третий тип популярности — причем, повторю, речь идет о самых разных телеформатах — связан с сочетанием двух условий: важно угадать конъюнктуру момента и использовать в программе активные средства для привлечения

[5] Трансляция сериала «Нина. Расплата за любовь» на REN TV (премьерный показ, 22.40) прошла с долей аудитории 11,2 процента и рейтингом 2,7 процента. Трансляция сериала на канале «Россия» (показ 21.00) — с долей 43,1 процента и рейтингом 17,5 процентов. Разница в количестве зрителей — почти в шесть раз.

зрительского внимания. Пример? Азартные телеигры на деньги — от «Кто хочет стать миллионером?» до «Слабого звена». В дополнение к азарту, эффекту непосредственного присутствия, возможности виртуального участия в игре используются и искушение зрителя — его желание продемонстрировать свое превосходство («я умнее этих лохов в студии»), и удовольствие наблюдать за тем, какую стратегию поведения выстраивают игроки с целью добиться легких денег.

Наконец, четвертый тип — форматы, природа популярности которых в зрительской симпатии к ним. Упор делается, как правило, на положительные качества героев, позволяющие им добиться победы в современных сложных жизненных ситуациях. Такие проекты в основе своей содержат проблему нравственного выбора персонажей, показывают зрителю положительные идеалы и нормы выживания, которые он может использовать в обыденной жизни.

В целом на сегодняшнем телеэкране можно диагностировать рост конкуренции не столько между программами, ориентированными на разные зрительские вкусы, сколько между самими средствами привлечения внимания. Вкусы же зрителей говорят о том, что их любовью продолжает пользоваться то, что хорошо сделано телевизионно и отвечает их нравственным и этическим установкам. Однако интерпретация высокого рейтинга как знака зрительской любви к телепродукту содержит подмену, лишающую телевидение реальной обратной связи, а значит, и понимания механизмов его взаимодействия с аудиторией. По Мандельштаму: «Мы живем, под собою не чуя страны...»

Хочу напомнить, что телевидение — это ведь не только феномен «поля рынка», но и непростой профессиональный цех со своими правилами, законами и традициями, а также очень важный агент изменения и развития общественной жизни. Тем не менее в эмпирическом опыте телевизионной работы мне нигде не удавалось обнаружить столь же универсальных критериев профессиональной оценки, каким является рейтинг. Итоги конкурсов и фестивалей, как правило, имеют очень опосредованное влияние на ежедневную телевизионную практику. Цели и задачи каналов и ТВ в целом, тематические планы, программное наполнение, требования к верстке практически никогда не носят общепринятого нормативного характера. Нет даже настоящей цензуры. Для столь сложного института, которым является сегодня телевидение, рейтинг стал единственным нормообразующим критерием. Корректность его интерпретаций тем более становится частным делом: он трактуется в меру индивидуальных концепций, совести и информированности заинтересованных лиц.

В силу своего особого положения священная цифра очень искусительна: она общеупотребима, проста, понятна, помимо вышеописанных значений представляет собой «пустую систему смыслов» и, конечно же, влияет на жизнь и благосостояние каждого телевизионщика. В результате этой цифре приписывается значение содержательной характеристики. Рейтинг большой — значит, программа «хорошая» («качественная», «профессиональная», «интересная», «нужная», «ее зрители любят»), низкий — программа «плохая» («некачественная», «непрофессиональная», «неинтересная», «ненужная», «ее зрители не любят»). Такое приписывание значений происходит как осознанно — через нежелание разбираться, что стоит за измерением, содержащим рекламные деньги, так и неосознанно — просто по тяге к упрощению информации в условиях огромной перегрузки.

Такая подмена облегчает сиюминутость в профессиональном общении и выработке быстрых решений. Она позволяет избежать неопределенных и порой очень туманных бесед о качестве программ, их концепции, этической и ценностной наполненности. Именно рейтинг в качестве общего языка среди членов телевизионного цеха помогает им достигать взаимопонимания. Рейтинги позволяют ориентироваться на руки зрителя, держащие пульт, а не на их реальные чувства и мысли. «Смотрят» (значит, «нравится») — главная продюсерская позиция.

Апофеозом того, что профессиональная коммуникация подменяется рейтингом, служит проникновение рейтинга в ценностные области телевидения.

Телевизионная деятельность в силу ее специфики не может обойтись без

«Слабое звено»

идеалов. В ситуации же общей неопределенности ценностей велико искушение занять позицию «хорошо и правильно то, что выгодно мне лично». И тогда рейтинг из полезного конъюнктурного показателя превращается в предельную точку отсчета, дающую не только рыночную ориентировку, но и жесткий вектор профессиональных устремлений.

Э.Фромм в работе «Иметь или быть?» называл религией «любую разделяемую группой систему мышления и действия, позволяющую индивиду вести осмысленную жизнь и дающую объект для преданного служения. Вопрос не в том, религия или ее отсутствие, вопрос в том, какого рода религия: человек может поклоняться животным, деревьям, золотым или каменным идолам, невидимому Богу, святому человеку, предкам, науке, нации, классу, партии, деньгам или успеху». В пространстве современного телевизионного мифа в такого идола, в объект для преданного служения часто превращается рейтинг.

В рыночной ситуации этот идол щедро воздает своим приверженцам: служить ему выгодно материально (рейтинг — это деньги), профессионально (рейтинг — это эфир), морально (рейтинг — это избавление от мучительных попыток решить многофакторные профессионально-этические вопросы).

Такая трансформация полезного показателя в идол происходит, как правило, не в силу цинизма, а из-за невозможности выработать непротиворечивую систему телевизионного мировоззрения. В этом случае формула «хорошо и правильно то, что выгодно мне лично» становится самым простым выходом из ситуации. Легкость приписывания рейтингу любых смысловых значений и повсеместность распространения этого показателя искушают особенно.

Именно рейтинг сегодня является мерой инновационности, перспективности той или иной программы в телевизионной практике. Он играет роль общего языка между телевизионными подразделениями. Тот или иной проект «пошел», набрал большие рейтинги — значит, он хороший, качественный. С него снимаются кальки, и мы в результате имеем на экране клоны программ с похожими идейными и концептуальными решениями.

Подмена профессионального языка языком цифр и процентов часто создает парадоксальную ситуацию: рейтинг выступает против рейтинга, когда слепое копирование удачных программ не приводит к значительному успеху. Яркий пример — азартные телеигры на деньги. Бум пришелся на проекты «О, счастливчик!» («Кто хочет стать миллионером?») и «Слабое звено». До них и после были быстро исчезавшие с телеэкрана за счет недобора зрителей «Золотая лихорадка», «Народ против», «Ставка» и другие. Такая же история произошла с проектами СТС, вышедшими после «Окон»: у «Большого Куша», «Гарема», «Деви-

«Окна»

чьих слез» рейтинг уже вдвое меньший[6]. Такая ситуация объясняется двумя разными причинами. Во-первых, зрители не принимают кальки со старого, в которых не учтен сам дух программы, принесший ей успех. Во-вторых — и это фактор чисто маркетинговый — наличие большого количества одинаковых продуктов в одной потребительской нише означает, что все они приедаются. Хотя ресурс, скажем, отечественных сериалов использован все еще не вполне, похоже, в ближайшем будущем им грозит та же судьба.

Идол рейтинга искусителен, но преодолим.

Современная российская социокультурная ситуация, как она предстает, в частности, в телевизионном зеркале, чрезвычайно усложнилась: в ней смешались шаблоны и нормы, тридцати-, десятилетней и прошлогодней давности, новые и старые темы и ценности: «КВН», «Поле чудес», «Последний герой» и «FM и ребята». Сегодня профессиональные телевизионные инновации — предметные области, подходы, интонации проектов, концептуальные и режиссерские находки, приносящие успех, — через призму рейтинга не видны. Они требуют кропотливого выявления в ходе специальных исследований и профессиональной интерпретации. Требуют усилий и совместной деятельности представителей разных специальностей — продюсеров, авторов, режиссеров, редакторов, социологов и психологов. Современному телевидению нужны знания по управлению, маркетингу, режиссуре, социологии, психологии.

В сильных телевизионных сообществах, избежавших заражения идолом рейтинга, формируются собственные школы по передаче профессионального мастерства, теоретические и практические семинары. Но именно рейтинговое планирование позволяет успешно обходить тяжелые и неопределенные вопросы, в обсуждении которых — не больше и не меньше — будущее самого телевидения. Идол потому и идол, что он зовет к ложным и частным целям. Страшно, когда противоречия между рейтингом и собственно телевизионным профессионализмом, между рейтингом и общественной ценностью программ стараются не замечать. Здесь скрытый или скрываемый конфликт, от решения которого зависит, каким будет телевидение завтра.

Ошибкой было бы считать, что ТВ только информирует, просвещает, развлекает, знакомит нас с произведениями кинематографического и телевизионного искусства. Телевидение *создает мир* вне пределов личного опыта каждого зрителя, демонстрирует законы этого мира, нормирует должное и запретное.

[6] Доля аудитории «Окон» при последних трансляциях на СТС (лето 2002 года) — 13—14 процентов, доля аудитории названных программ — соответственно 6,5, 6, 7,7 процентов при средней доле канала СТС 6 процентов.

В масштабах страны это самый мощный инструмент формирования у миллионов людей вкуса, социальных образцов, шаблонов, чувств, настроений, идеологии и многого другого. В конечном итоге телевидение — это средство формирования национального самосознания.

Трансляция фильма или программы новостей вызывает по всей России всплеск эмоций и оценок определенной направленности. До авторов доходят только отдельные факты, как правило, негативные или связанные с нарушениями закона — как, например, создание подростковой банды в подражание героям сериала «Бригада». Просто остальной океан влияний — от объяснения в любви, решения семейных конфликтов до политических пристрастий — скрыт от глаз.

Осознанный вкус к обретению новых смыслов имеет только образованная публика, для массового зрителя это скорее дополнение к удовольствию от просмотра. Сами по себе новые понимания, положительные сюжеты и ценности не прибавляют и не убавляют рейтинг программы. За исключением особых случаев, они существуют в параллельном рейтинговой востребованности телевизионном пространстве. Понимание нерейтинговой природы развивающих сообщений должен осознавать любой телевизионщик.

Конечно, у массовой популярности свои законы. Итальянский психолог А.Менегетти писал, что «фильм удовлетворяет вкусу масс, если он является галлюциногенным конденсатом наиболее распространенного комплекса». С одной стороны, пассивной популярностью пользуются телесообщения, не требующие усилий по их осмыслению, поддерживающие общественные страхи и невежество, убеждающие зрителей в том, что их тревоги по поводу будущего и страх за собственную жизнь обоснованны. С другой стороны, пассивно популярны сюжеты, поддерживающие, как правило, образцы общественных символов успеха, приобретения денег «за так», много раз описанную мечту российского человека — «все сразу и задаром». В основе этого явления лежит потребность зрителя обрести «успокаивающий идеал», позволяющий отвлечься в момент просмотра от проблем обыденной жизни — пусть даже и через созерцание чужих ужасов.

Так, ориентация только на зрительский спрос стагнирует общественное сознание, создает социальные образцы, отражающие распространенные страхи и иллюзии. Шаблоны, удовлетворяющие массовый вкус, умноженные на современные активные средства для привлечения зрительского внимания (катастрофа на экране, разбитая машина, семейный скандал), усиливают депрессивные проявления аудитории в реальной жизни. В частности, можно считать доказанным в ходе многих исследований фактом усиление реальной агрессии при просмотре фильмов и передач, содержащих насилие.

Идол рейтинга «торчит» из многих программ совершенно откровенно. При необходимости внешне соблюдать правила морали в эфир выходят программы с двойной и тройной этикой: в их идеологии звучат корректные высказывания, пронизанные заботой о людях, тогда как происходящее на экране взывает к чувственному смакованию катастроф или разного рода моральных отклонений.

И не надо обвинять зрительскую массу в низком вкусе и потакании своим комплексам. Те же рейтинги, подтвержденные результатами исследований, говорят о том, что зрители не меньше любят хорошие новости, талантливые передачи и фильмы.

Изменить сложившуюся ситуацию можно, если только расколдовать пресловутый рейтинг, придать ему значение добротного показателя конъюнктурного успеха программы — и только. А в профессиональный телевизионный цех вернуть правильный язык и настоящих богов: высокое качество программ, их общественную ценность, зрительскую симпатию. И тогда наступит то, про что еще И.Тургенев писал: «Странное дело! Этих четырех качеств — чести, простоты, свободы и силы нет в народе, а в языке они есть; значит, будут и в народе».

АЛЕКСАНДР РОДНЯНСКИЙ:

«Я против публикации рейтингов»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ

Наталья Сиривля. Известные социологи — авторы нашей подборки — утверждают, что преувеличенное значение рейтинга, который становится едва ли не единственным критерием успеха на ТВ, крайне негативно влияет на развитие самого телевидения и на общество в целом. Что было бы, если бы в кино главным критерием оценки фильма считалось количество посмотревших его зрителей? Или качество книги оценивалось бы исключительно по объемам продаж? Самым великим писателем стала бы тогда Джоан Ролинг, а Данте с Шекспиром — так себе, маргиналы-неудачники. Мы жили бы на другой планете, в другой культуре. Такую культуру, вольно или невольно, и транслирует нынешнее наше телевидение. Оно стремится всеми правдами и неправдами удержать зрителя возле экрана, подсадить его на телевизионные «чипсы» — чтобы человек тупо смотрел, «жевал» и не мог оторваться...

Александр Роднянский. Я не разделяю подобные апокалиптические настроения. Да, ориентирование на рейтинг всех пугает. Знаете почему? Потому что изменилось прежде привычное и, казалось бы, вечное представление о том, что такое канал-лидер. А канал-лидер — это, если исходить из советской традиции, телевидение просвещенное, просветительское, содержательное, человечное. Я говорю не об идеологии, но о том, что советское телевидение всегда было гуманистическим. И трансформация такого телевидения в коммерческое, вымывание из эфира привычных и любимых программ — от научно-популярных до документальных, — замена их на игровые форматы, естественные для мирового ТВ, и создают ощущение «конца света». Кажется, что с нашей аудиторией происходит что-то не то.

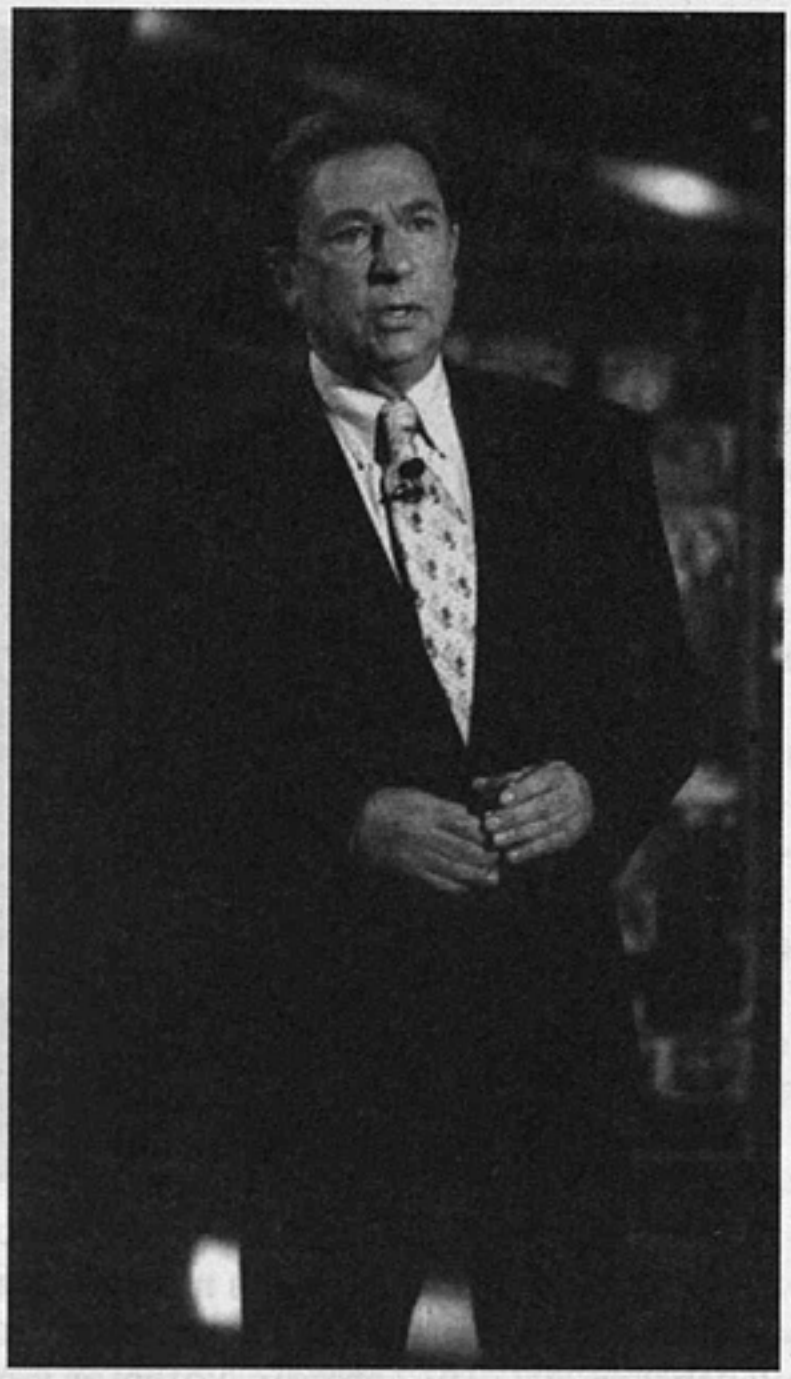
Я лично глубоко убежден, что ничего плохого с аудиторией не происходит. Она просто проявляется, обнаруживает себя с разных сторон. Честно голосует при помощи пульта: ищет, смотрит, приходит на определенные программы, наедается и уходит... У нас ведь ситуация в некотором смысле уникальная: за последние пять-семь лет на зрителя обрушилось колоссальное телевизионное достояние, наработанное почти за полвека. Лучшие фильмы, сериалы: американские, латиноамериканские, европейские; игровые форматы: от старых до новейших, технологических шоу. И если обычный телевизионный сезон в США характеризуется одним-двумя яркими, неожиданными проектами, то у нас каждый канал предлагает их несколько, а в целом на рынок их выбрасывается двадцать-тридцать. Поэтому и получается, что, быстро насыщаясь, аудитория мигрирует с проекта на проект. Интерес к азартным играм и прочим раздражающим интеллектуалов программам, на мой взгляд, чисто ситуативный и совершенно естественный на данном этапе нашего развития. А в будущем, наигравшись, попробовав того, другого и третьего, аудитория начнет разбредаться по действительно интересующим ее зонам. В этом смысле рынок телевизионных предпочтений стабилизируется и, хотят того рекламодатели или нет, рейтинги станут исключительно тем, чем они и должны быть — инструментом для внутреннего пользования, способом взаимоотношений телевизионных менеджеров с клиентами, желающими потратить деньги на рекламу. И всё.

Н.Сиривля. Да, но пока что до стабильности далеко, и тот, кто платит, заказывает музыку. «Битва за рейтинг» сегодня очевидно ведет не к усложнению, а к известной деградации нашего ТВ. По всем каналам размножаются «клоны» коммерчески успешных проектов, в прайм-тайм зрителю предлагаются только бесконечные сериалы, разного рода игры и будоражащие передачи о преступле-

ниях. Все, что требует минимального интеллектуального напряжения, внутренне организует человека, помогает ему внятно ориентироваться в мире, если и транслируется по ТВ, то сдвигается на глубокую ночь...

А.Роднянский. Я понимаю вашу озабоченность. Но мы привыкли относиться к телевидению как к вечному поводырю, проповеднику, миссионеру. А ведь оно в конечном счете — не более чем одна из многочисленных возможностей выбора. Мы же не будем болезненно реагировать на высокие показатели продаж книжек о Гарри Поттере, не будем возмущаться тем, что более серьезные и привлекательные книги не пользуются таким же спросом у покупателей. Это рынок...

И я убежден, что телевизионный рынок должен развиваться. Его не следует сдерживать. По мере развития он неизбежно будет диверсифицироваться, становиться более разнообразным. К телевидению нужно относиться, как к Интернету, как к зоне проявления и реализации самых разных человеческих устремлений. Никого же не смущает, что в Интернете количество «кликов» влияет на размещение рекламы. Интернет чрезвычайно разнообразен, и каждый может найти в нем то, что ему интересно. С телевидением произойдет то же самое. Это легко представить себе на примере развитых телевизионных рынков. Скажем, в США проявляется устойчивая тенденция падения рейтингов ключевых каналов — так называемых телесетей — NBC, CBS, при этом наличие сотен кабельных каналов позволяет той или иной группе зрителей встраиваться в те ниши, которые для данной группы являются предпочтительными. А очень скоро технологическое развитие позволит людям самостоятельно — из сотен предлагаемых компонентов — составлять программу передач, выбирая для себя новости, фильмы, сериалы, игры, различные шоу. Зритель сможет даже влиять на развитие сюжета в фильмах и сериалах. Технологически это уже возможно.



«Жди меня»

Н.Сиривля. Для нас, при нашем уровне жизни, это, увы, фантастика. Платное телевидение, кабельные и спутниковые каналы не получили в России широкого распространения. Купить «тарелку» для приема зарубежных каналов могут позволить себе лишь состоятельные граждане. А подавляющее большинство «кушает» то, что дают бесплатно, то есть телевизионный продукт, оплачиваемый рекламодателями. А эта пища в большинстве случаев нездоровая и непитательная.

А.Роднянский. Вы говорите о двух разных проблемах.

Первая состоит в том, что телевидение, целиком поставленное на коммерческие рельсы и подверженное влиянию рейтинга, игнорирует очень важную и значимую часть аудитории. Образовательные программы, программы для детей, для любителей серьезной музыки, литературы, театра, для тех, кто по-настоящему интересуется фундаментальной наукой, вытесняются на раннее утро или глубокую ночь, а порой и вовсе исчезают из эфира. Как сделать, чтобы рейтинг не менял телевидение к худшему? Надо, чтобы национальное вещание не сводилось исключительно к коммерческим формам. Выход тут только один — создание общественного телевидения, полностью свободного от рекламы и не зависящего от политического влияния государства.

«Бригада»

В Европе эта проблема давным-давно решена. В Англии, к примеру, есть BBC, эта корпорация существует на деньги налогоплательщиков и управляется наблюдательным советом, который гарантирует эффективность, сбалансированность и разнообразие вещания. BBC — это уже пять каналов, выполняющих совершенно необходимые социальные функции. И это самый влиятельный и укорененный в сознании публики бренд на английском языке. В Германии помимо федеральных общественных каналов ZDF и ARD есть также общественное телевидение в каждой из отдельных земель. У нас зародышем общественного вещания является телеканал «Культура», где реклама если и присутствует, то в минимальных дозах. «Культура» — это в каком-то смысле пробный шар, канал, существующий практически вне рейтинговой системы. Но это сегментный канал, содержание которого определяется его названием. А если появится общественное телевидение, посвященное не только культуре, оно сможет решать более масштабные задачи. Но тут нужно быть последовательным — никакой рекламы. Если делать общественное ТВ с рекламой, то получится этакое «телевидение рекламной общественности».

Вторая проблема касается разнообразия. Оно не обязательно связано с платными СМИ. В Москве сейчас уже 18 бесплатных каналов, и эта ситуация определенно требует диверсификации, брендирования, что в известном смысле и происходит. Есть музыкальные каналы, есть спортивные, есть молодежно-развлекательные. Единая парадигма вещания, существующая на каналах «общего спроса», где можно найти все без исключения типы программ — новости, кино, сериалы, игровые шоу, как это происходит от Первого канала до REN TV, — не может воспроизводиться до бесконечности. Это ненормально. Сегодня канал, занимающий устойчивое пятнадцатое место, просто не сможет эффективно коммерчески функционировать в данной системе координат. Он обречен искать свою нишу, пытаться стать непохожим на все другие.

Н.Сиривля. Хорошо, будем считать, что развитие рынка объективно способствует разнообразию ТВ. Поговорим о факторах субъективных. Кира Богословская пишет в своей статье, что, в отсутствие опыта, развитой теории, адекватного языка для описания телевизионных феноменов, рейтинг становится идолом, предметом всеобщего поклонения, синонимом и социального, и творческого, и коммерческого успеха. И это, во-первых, дезориентирует телевизионных деяте-

лей, а во-вторых, делает их нечувствительными к запросам общества: «Хорошо и правильно то, что выгодно лично мне».

А.Роднянский. Что ж, меня и самого иной раз смущает психологическое влияние рейтинга на процесс телевизионного программирования и, опосредованно, на общекультурный процесс. Но я считаю, что мы должны перестать делиться своими опасениями с широкой общественностью и предпринять какие-то шаги в собственной телевизионной среде. Я всегда был против публикации рейтингов. В пору моей работы на Украине мы договорились с другими каналами, что рейтинги в широкой печати публиковаться не будут (хотя канал «1+1» был лидером и мы были заинтересованы в том, чтобы об этом узнали как можно больше людей). Мы решили: рейтинги — исключительно внутрителевизионная, внутрииндустриальная тема. Эти цифры, безусловно, важны для акционеров, которые хотят знать, как работают вложенные ими деньги. Рейтинг интересен менеджменту в связи с реализацией задач, поставленных акционерами. Цифры рейтинга волнуют профессиональные коллективы телевизионных программ, потому что в известном смысле влияют на наличие или отсутствие их в эфире. Но больше это никого не должно интересовать. При общественном обсуждении значение имеет только «нравится — не нравится, важно — не важно». Сам факт высокого рейтинга той или иной программы никоим образом не должен влиять на отношение общества к этой программе, на ее интерпретацию и оценку.

Н.Сиривля. Вы считаете, что рейтинг, если он не получает широкой огласки, перестает оказывать определяющее влияние на руководителей телеканалов и создателей телевизионных программ?

А.Роднянский. Безусловно. У нас есть, конечно, менеджеры, мыслящие исключительно в коммерческой системе координат, так что им вообще не нужны дискуссии содержательного свойства. Если бы они руководили отделением «Макдоналдса», «Ауди» или шарикоподшипникового завода, они действовали бы точно так же. Но у большинства телевизионных деятелей совершенно иные амбиции, и то, что о них говорят и пишут, волнует их не меньше, чем коммерческий успех. Они очень остро, подчас болезненно реагируют на то, что называется общественным резонансом. Я бы даже сказал, что сейчас в России ощущается гораздо больший дефицит грамотных управленцев, хорошо ориентирующихся в законах рынка, нежели людей, воспринимающих телевидение как пространство для личной творческой реализации. Тут должен быть достигнут здоровый баланс. Нужно отдавать себе отчет, что и коммерческая, и репутационная составляющие в равной степени важны для успешной работы телеканалов. Перекос в ту или другую сторону смертельно опасен.

Н.Сиривля. Вы говорите «смертельно опасен»... Значит, рейтинг все-таки не просто химера, искаженный и раздутый фактор престижа. Насколько, по-вашему, ориентация на рейтинг связана с элементарным физическим выживанием каналов в конкурентной борьбе?

А.Роднянский. В очень значительной степени. Телевизионные компании (если речь идет о частных компаниях), как и любые другие коммерческие предприятия, должны быть прибыльными или, по меньшей мере, обеспечивать свое существование на первом этапе, а затем начать возвращать инвестиции. И добиться этого в наших условиях можно единственным путем — продажей рейтингов, зарабатывая деньги через рекламу.

Эта система возникла недавно, и я считаю, что технологически она более продвинутая, нежели все прежние системы управления телевидением. Она предлагает прозрачные, очень честные правила игры. Больше того, она дает независимость. Вне ее телекомпании переходят из ситуации экономической конкуренции в ситуацию политического и пиар-обслуживания финансирующих их финансово-промышленных корпораций со всеми вытекающими отсюда последствиями — нестабильностью, ангажированностью, конфликтами, постоянной угрозой банкротства.

Поэтому мне кажется, что рейтинг — на данном этапе развития — важнейший инструмент, обеспечивающий достойное существование СМИ. Он позволяет ориентироваться на свои, пусть очень скромные, возможности и не побираться у богатого дяди. Если ты говоришь, что коммерческие показатели тебе не

важны, значит, за твоей спиной мэрия, банк или нефтяная компания, которые, в случае чего, покроют убытки. А ты будь готов к тому, что мэр, банкир или нефтяник в один прекрасный день придут и потребуют от тебя «массу мелких услуг». И отказать им будет довольно сложно. А с частной телекомпанией, которая самостоятельно решает финансовые проблемы, разговаривать подобным образом затруднительно.

Если честно, у нас еще мало кто научился успешно существовать в подобных условиях. Я не так давно с удивлением читал о том, как прошло обсуждение бюджета одной крупной телекомпании. Так вот, при наличии очень серьезных финансовых сложностей их бюджет в два с половиной раза больше, чем у нас, на канале СТС, у которого и рейтинг, и доля значительно выше. Так что истоки нестабильности данной компании ясны.

В общем, рейтинг — вещь в этом смысле очень и очень важная, им не стоит манкировать. Я люблю, когда четко определены правила игры. Чего ты хочешь? Прославиться за чужой счет? Тогда так и надо сказать акционерам. Или все-таки хочешь заниматься небессмысленным и важным для тебя делом, но в интересах тех людей, которым оно принадлежит? В интересах, к сожалению или к счастью, очень простых, меркантильных.

Н.Сиривля. Как вы лично работаете с рейтингами? Какое влияние эти цифры оказывают на ваши решения? Через какие интерпретационные фильтры вы их пропускаете?

А.Роднянский. Я очень радуюсь, если эти цифры не заставляют меня принимать никаких радикальных решений. Бывает, конечно: рейтинг настолько плох, что необходимо категорически вмешаться. Но сам по себе высокий рейтинг не является для нас самоцелью. Гораздо важнее — образ канала. Пытаешься создать некий образ, постоянно — ежедневно, ежемесячно — корректируя его. Образ канала для меня связан с идеей целостного и непрерывного диалога с аудиторией, причем в самых разных жанрах. Это принципиальный момент. Телевидение не может существовать без доверия со стороны зрителей. А оно возникает благодаря не рейтингу, а проектам, способным выстроить систему доверительных отношений. В чем-то ты уступаешь инициативу, в чем-то, наоборот, активно ее проявляешь. Это сугубо творческий процесс, и если говорить о фильтрах, то цифры рейтингов я, безусловно, пропускаю через систему своих личных — эстетических и мировоззренческих — представлений.

К примеру, на канале СТС — извините, что хвастаюсь, но вы спросили о моем личном опыте — цифры на данном этапе очень высокие. Уже несколько месяцев они держатся на том уровне, который мы планировали добиться лишь года через два. Но это не означает, что я удовлетворен. Канал, на мой взгляд, еще недостаточно изменился. То, что сегодня происходит, наверняка устраивает наших акционеров. Но меня и ряд людей, моих единомышленников, еще не устраивает. Мы считаем, что нужно и дальше менять облик канала, не теряя при этом контакт с аудиторией. Нас удовлетворяет ее количество, и важно ее не спугнуть. Рейтинг в этом смысле — незаменимый инструмент, сигнализирующий о правильности наших усилий. Конечно, у нас развлекательный канал, и мы не берем на себя повышенные общественные обязательства. Мы не обманываем зрителей, не говорим, что СТС — канал, который расскажет им, как надо жить. Мы, в лучшем случае, способны дать им возможность почувствовать контекст окружающей жизни, рассказать о ней с интонацией, соответствующей возрастному и энергетическому состоянию нашей аудитории.

Мне кажется, отношение к рынку как институту, разрушающему индивидуальное творчество, отрицающему уникальный характер творческой деятельности, неправильно. То мы верили в рынок как в панацею, теперь, разочаровавшись, готовы бежать от него сломя голову...

Н.Сиривля. Речь идет не о том, хорош или плох вообще рынок. Рынок, как вода. Она всегда течет вниз, а разрушительно или благотворно ее воздействие, зависит от рельефа местности, от структуры окружающего ландшафта. То же и с рынком: все зависит оттого, как он организован.

А.Роднянский. Согласен. Рынок надо строить, его нужно форматировать, его нельзя отпускать. Сегодня нам жизненно необходима концепция развития ТВ, понимание того, что важно для страны. Ведь телевидение обладает огромным

влиянием и несет свою долю ответственности. Должна быть разработана система взаимоотношений ТВ и общества, проекция его участия в социальном развитии, его воздействия на состояние различных общественных групп...

Но нужно учитывать и экономические обстоятельства. Рынок должен естественно развиваться; если использовать ваше сравнение, вода должна течь. Если начать его строительство с ограничений, ничего хорошего не получится. Надо создать систему, при которой появится общественное телевидение, выполняющее ряд совершенно необходимых функций, и коммерческое, которое тоже отформатируется, войдет в свои берега. Ведь именно лидер задает планку. Если планка социальной ответственности установлена достаточно высоко, все остальные подтягиваются. Делать что-то из ряда вон становится попросту неприличным. Ну и, естественно, нужно способствовать появлению разнообразного ТВ, разнородного, разноформатного...

Н.Сиривля. А каких, по-вашему, инструментов общественного воздействия сегодня остро не хватает на нашем рынке?

А.Роднянский. Ну, тут все просто. Это, как революция: почта, телеграф, телефон... Во-первых, в том или ином виде должна быть создана система общественной экспертизы. Это и независимая телевизионная пресса, и контроль со стороны различных общественных структур, публично заявляющих свой протест или, напротив, поддержку: «Мы, организация такая-то, нас сорок человек, и мы считаем...» Это, конечно, не влечет за собой никаких юридических последствий, но формирует общественное мнение, позволяет людям заявить о своих интересах. Какие-то вещи на ТВ должны быть публично объявлены стыдными, недостойными.

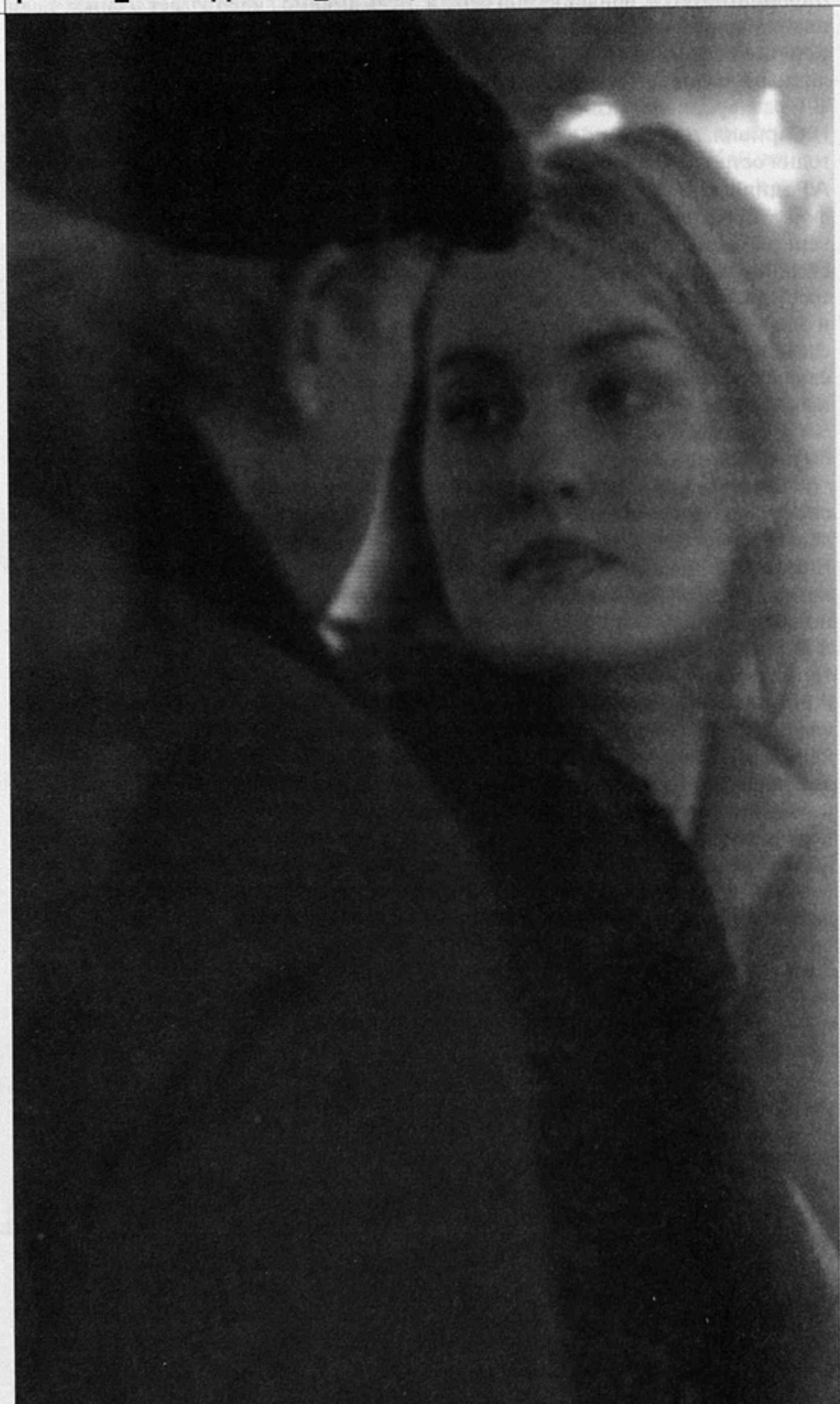
Во-вторых, система подготовки кадров в вузах и система критериев должны быть ориентированы на СМИ, отвечающие запросам общества.

В-третьих, нужна авторитетная Академия, неангажированная, независимая система премий, отражающая объективную иерархию имен, программ и отдельных передач.

Н.Сиривля. А пока они не созданы или должным образом не работают, телекомпании вынужденно балансируют между стремлением к экономической и политической независимости, которая достигается за счет высокого рейтинга, и личной совестью, творческой ответственностью руководителей каналов, которые не дают им окончательно погрязнуть в коммерции.

А.Роднянский. Конечно. И это нормально. Если нет второго компонента, все сводится к примитивному, магазинному менеджменту. Но телевидение — творческая зона, зона проявления больших творческих амбиций. И мы знаем фамилии людей во всем мире, чье профессиональное дарование привело те или иные компании или телеканалы к успеху. Их не так много, они все на виду, мы можем перечислить их имена, так же как имена выдающихся кинорежиссеров. Если хотите, вещатель занят своего рода социальной режиссурой. Один мой товарищ сказал как-то, что директор телеканала — нечто среднее между директором завода и главным режиссером театра. Думаю, так оно и есть.

РЕПЕРТУАР



«Гололед»

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ, МАРИНА КРОНИДОВА

Фильм-гололед

«Гололед», режиссерский дебют критика Михаила Брашинского, для первого знакомства надо смотреть как минимум два раза подряд. Как минимум. Полиэкран Майкла Фиггиса по сравнению с ним образец линейного рассказа. «Гололед» столь многомерен, что заставляет задавать даже такие вопросы, ответы на которые «нормальный» фильм дает априори: кто его герои? Сколько их? Сколько времени длится действие? Такого и так снятого фильма в отечественном кино еще не было. Да и в мировом не припомнишь. Разве что тень Хичкока мелькнет на обочине экрана. Не потому, что героиня Виктории Толстогановой, которую «Гололед» (как и «Дневник камикадзе» Дмитрия Месхиева) возводит в ранг безусловной кинозвезды, принимает душ в эпизоде, откровенно апеллирующем к «Психозу». А потому, что «Гололед» — из того же ряда поэм о безумной любви, что и один из любимейших фильмов Брашинского «Головокружение» Хичкока, трагедия двойничества, наваждения, одиночества, морока, притча о том, как заразна любовь.

Но «Гололед» свободен от греха начетничества, соблазна цитатности. Брашинский — не столько зритель, знающий «Головокружение» наизусть, сколько его герой, частный сыщик Скотти, истерзанный страхом высоты — и не физической, а высоты чувств. Интеллектуал снял самый бесстыдно-чувственный фильм наших дней. Даже невиданно откровенная гомосексуальная постельная сце-

«Гололед»

Автор сценария **М.Брашинский** *при участии* **К.Мурзенко**
Режиссер **М.Брашинский**
Оператор **А.Федоров**
Художник **В.Карташов**
Звукооператор **К.Василенко**
В ролях: **В.Толстоганова, И.Шакунов и другие**
Non-Stop Productions, Art Pictures Group
Россия
2002

на пристойнее той откровенности, с которой автор облекает в виртуозную форму собственные страхи и грезы. А в том, что говорит он от первого лица, сомнений не возникает.

Фильм, снятый человеком, которому, по меньшей мере, небезразличны его герои, в современном российском кино нонсенс.

По своей «обнаженности» «Гололед» — фильм «порнографический». Как вспышка-воспоминание о Crash Дэвида Кроненберга, бесстыдно заголится женский труп в разбитом автомобиле. Только смерть переведет порнографичность чувств в простую «обнаженку».

Опыт Брашинского-историка реализуется не в прямом, боже упаси, цитировании, а в легком сквознячке, который пронесется вдруг по экрану. Словно дух Джона Кассаветеса осенил своим присутствием начало фильма, где героиня выскользнет из постели любовника, на ходу натягивая чулки, чтобы продолжить некую гонку, то ли преследование, то ли побег. Так, с полуслова, начинались «Лица» или «Убийство китайского букмекера»: еще «не умеющего плавать» зрителя бросали в омут драмы, начала которой он не знал, но которая уже не оставляла ему никаких шансов «выбраться на берег».

Итак, сценарий. Первый просмотр как раз и необходим, для того чтобы элементарно разобраться в действии, вычленить его из потока света и звуков, пережить шок от его излома.

Она, естественно, блондинка. «Блондинку приятнее мучить», — уверен режиссер. И не отказывает себе ни в чем. Барышня — юный московский адвокат, на последнем дыхании играющая в смертельно опасную игру, детали которой нам неизвестны, но правила знакомы по множеству иных триллеров. Кассета с признаниями, которой она располагает, способна переломить ход процесса. Угрозы, шантаж. И один за другим внезапные удары ниоткуда, калечащие тело, выжигающие страхом мозг, — то ли несчастные случайности, то ли садистский умысел. Кусок стекла в ресторанном мороженом. Сломанный акваланг на экзамене в дайвинг-центре, куда она заскакивает между двумя раундами поединка с безликим врагом. Апогей — жестокий ожог глаза: кто-то подменил жидкость для контактных линз.

Презрев полуслепоту и гололед, о котором талдычит радио, она мчится в ночной приемный покой, где перекинется парой дежурных фраз с молодым переводчиком, зачем-то выдающим себя за адвоката. Он непрерывно плачет, никак не может снять линзы.

И тут, на середине, режиссер оказывается так же безжалостен к зрителям, как преследователь — к героине. А название фильма оборачивается его стилистическим определением. На полной скорости действие скользит и разворачивается на 180 градусов, как заносит и плющит машину погибающей в ДТП девушки гололед. Теперь, оставив ее умирать, камера преследует переводчика. Воспоминание о пустяковой встрече превращается для него в нарастающий, неизбывный, губительный кошмар. Он бросает работу, истерически рвет с любовником, пускается в собственное бегство в никуда, корчится на полустанке под дубинками ментов, громит квартиру, бреет тело и воет, воет, воет, скорчившись в позе эмбриона.

О чем же речь? О безумии любви, для рождения которой не требуется ничего, кроме случайного пересечения взглядов? Или просто о безумии? Возможно, адвоката никто не преследует, а за покушения она, уже не способная остановиться хоть на мгновение, принимает бытовые происшествия. Только что, выронив с воплем смертоносное мороженое, она отлучается из-за стола. Уставший ждать собеседник обнаруживает ее истерически-самозабвенно танцующей на дискотеке. Не доказательство ли это безумия, как и намек на то, что пресловутая кассета угрожает ее же подзащитному. Тогда «Гололед» — о заразности не любви, а безумия, передающегося случайному встречному при любом контакте. Путем контактных линз, так сказать.

Конечно, «Гололед» — история не людей, но взглядов, которыми они обмениваются. В приемном покое собираются люди с ранеными глазами, это почти смешно, пока не задумаешься о совокупном образе мира, что они видят. Но ущерб в фильме нанесен не только зрению, но и всем человеческим чувствам: каждое нападение на героиню метит в одно из них. Телефонные угрозы режут

слух, внезапно гаснущий свет пророчит могильный мрак, шалящая проводка обжигает пальцы ударом тока, бритвенно-острое стекло так и просится на язык, акваланг душит.

А собственно говоря, кто эти люди, адвокат и переводчик? Они не столько практикуют модные профессии, сколько ведут «модный» образ жизни, незаметно и необратимо в какой-то момент превращающийся из профессиональной необходимости в наркотик. Им уже вовсе не важно, куда мчаться. Главное — мчаться. Остановка — смерть, но и движение ведет к смерти. Впрочем, ее и его движение разнонаправленны. Она несется по восходящей, он с той же скоростью летит в пропасть.

Так же задыхается на бегу камера, пытаясь не отстать от героини. Впервые в российском кино видео использовано не как модный и дешевый, а как единственно возможный носитель, участник действия, конгениальный ему.

Скорость движения такова, что героиня видит не реальность, а только скользящие по стеклам автомобиля ее отблески, сливающиеся в городскую симфонию, отражения, вспыхивающие на мгновение и тут же гаснущие. И так же отражаются герои — то в воде бассейна, то в пластиковых стенах душа, то в стекле переводческой кабины, то в окне электрички. Борхесовский мотив мага, который многолетним трудом воплотил неуязвимого юношу из своего сна, чтобы перед лицом собственной неминуемой смерти понять, что он сам чей-то сон? Быть может, и он, и она — такие же отблески, следящие за игрой отражений и до поры до времени уверенные в собственной реальности.

У «Гололеда» мог бы быть подзаголовок в духе абстрактных короткометражек Рихтера или Мак-Ларена. «Танец отблесков. Одна секунда», например.

Секунда, или доли секунды, или минута. Поди разбери, сколько времени отмерили часы, висящие в приемном покое, сколько длится тот единственный диалог героев. Стрелки почти не сдвинулись или не сдвинулись вообще. Но это как раз то мгновение, в которое переломилось действие фильма. Или та самая секунда, в которую оно укладывается целиком. Во всяком случае, единственный ориентир, единственный намек на главную загадку картины, который позволяет себе режиссер. Та черная дыра, которая засасывает в себя условное прошлое и условное будущее, лишая смысла и то, и другое понятие.

Кто сказал, что «его» линия хронологически следует за «ее»? Возможно, время раскручивается назад и мы видим героя, уже пережившего свой кризис? А может быть, он и она вообще один и тот же человек, за мгновение переживающий откровение и о собственной андрогинности, и о дискретности времени, и о множественности возможных миров. Быстроногий Ахиллес никогда не догонит черепаху.

Всего один миг на часах и всего одно слово, брошенное случайной спутницей героя в лифте. «Ямамото?» — безошибочно определяет она парфюм статного гея. И в голову приходит вроде бы неуместное жанровое определение «Гололеда»: киберпанк, причем киберпанк высшего полета, вроде «Отеля «Новая роза» Абеля Феррары. Каким ветром надуло, с чего вдруг? Ах да, Ямамото... Этим именем магазинный робот из службы гостеприимства называл в «Особом мнении» Спилберга героя, которому пересадили глаза какого-то японца. Если отмести это воспоминание о фильме, завершенном позднее, чем «Гололед», то можно найти другое объяснение. В киберпанковской литературе именно японцы оказываются властелинами будущего, подчиненного транснациональным корпорациям. Но, конечно же, «Ямамото» — лишь детонатор вполне здравого сравнения между «Гололедом» и самой философией киберпанка.

Панки верили: «никакого будущего». Киберпанк, целиком в будущее устремленный, уверен, что оно уже состоялось, оно здесь. Возможно накопление всяческих технологических фенечек, но, с «качественной» точки зрения, мы уже пленники бесконечного и неподвижного будущего. Пустота миллениума, мнимого рубежа, переход через который был симулирован, мнимой точки отсчета, оставившей после себя лишь горечь несформулированных, но безжалостно обманутых надежд, доказывает правоту киберпанка. Будущее уже стало прошлым. Мир распластался в невесомости. Трение исчезло не потому, что на дорогах гололед, а потому, что почва ушла из-под ног. Бежать, как бегут герои «Го-

лоледа», можно только на месте. А время? Что время? Его вектор затянуло в черную дыру часов то ли в захарканном приемном покое, то ли в чистилище.

«Гололед» — киберпанк без единого фантастического допущения. Время и пространство сами по себе (тем более когда они исчезают) достаточно фантастичны, чтобы унижать их спецэффектами.

За последние десять лет критика не раз оповещала о появлении фильма, открывающего новую эпоху в русском кино. Нам кажется, что именно «Гололед» — долгожданная точка отсчета. Что-то произошло. Но что именно, мы поймем только тогда, когда дрогнут и сдвинутся стрелки на часах. Вперед или назад, не знает никто.

П О С Л Е С Л О В И Е

ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ

На ровном месте

«Гололед»

Из смирения не пишутся стихотворения и фильмы не снимаются. Из отчаяния — бывает, и часто. Из преодоления отчаяния и про его преодоление порой получается отличное кино. Но только не из имитации отчаяния, не из манерной игры в него. Когда непрочувствованный, измышленный опыт страдания становится поводом для жеманства, для декоративных па, для гимнастических упражнений без отягощений. Когда автор заламывает руки, не забывая скосить глаза в зеркало: хорош ли? Отвратительно.

Все знаю про опасность резких слов. Про то, что снять два кадра много сложнее, чем написать три страницы. Про то, что художник раним, а дебютант — вдвойне. Однако считаю, что в случае фильма «Гололед» резкость уместна.

Сознаюсь, что сам готов, не краснея, из гуманных соображений называть вещи не вполне своими именами, если это вещи не принципиальные. Но принципиальные не своими именами я называть не хочу. От этого всем

сплошной вред. Есть фильмы, авторам которых считаю себя вправе грубить в лицо. Как раз тот случай. Не лично Мише Брашинскому, моему старому знакомцу и интересному критику, а именно автору «Гололеда». За грубость прошу прощения.

«Если бы я был женщиной, я бы сказал, что Москва — это мой вибратор. Но я не женщина и не знаю, что сказать. Москва — это такой аппарат наслаждения, который пользуется тобой. Часто от этого мутит. Иногда кончаешь» (авторское высказывание из буклета к фильму).

Это не значит, что я решил вдруг предать огласке некое отношение режиссера к себе и миру, да еще в столь похабной манере, а похабство, помноженное на стилистическое изящество, отвратительно втройне. Возможно, Брашинский так понимает эпатаж. Напрасно. Это провинциально (оба мы из Питера). Возможно, он так понимает «новую искренность». Но она сильно смахивает на старую пошлость. Меня предметом из секс-шопа в краску не вгонишь. Но я не о скабрезности, а о пошлости: дьявольская разница. Владимир Набоков об этом все написал.

Пассаж из буклета, до которого большинству зрителей дела нет, и это правильно, я вспомнил вот почему. Там ведь на самом деле — кажется, помимо желания автора — про фильм все точно и исчерпывающе сказано, рецензенты отдыхают. Даже насчет злополучного вибратора правильно. «Не знаю, что сказать», — пишет он и не обманывает. Он вправду не знает. Беда не в этом — многие не знают. Но честные люди в таких случаях предпочитают помалкивать.

История, которую он придумал, но не продумал, притворяется историей про чувства. Ну, в том числе. А также — поскольку герои страдают глазами — про зрение. Или даже, не побоюсь этого слова, про ви́дение. Подозреваю, автор имел в виду такую множественность смыслов и игру слов. Она до пародии прямолинейна, да ладно. Про чувства — интереснее.

Чувства, насколько я понимаю, производятся, вырабатываются внутри людей, но людей здесь нет. Есть две учетные единицы, сюжетные функции, он и она, которые движутся сначала навстречу друг другу, а потом в разные стороны. Она — в гибель на скользкой трассе, он — как бы в запой, разнос, приступ, потерю. История — про него. Она — повод, предлог, подкидная доска, и про нее почти скороговоркой. Она адвокат, рекомендована как крупная величина, выиграла нешуточное дело, теперь вот получила в руки кассету с компроматом на вызволенного ею клиента и решила сыграть в двойную игру, а за ней идет охота. Охотники пускаются вдогонку, изощряются как могут — портят аквалангв котором она занимается дайвингом, подбрасывают стекло в вазочку с мороженым. Наконец, проникают в дом и капают кислотой в коробочку, где она хранит линзы. После этого ей приходится отправиться в офтальмологическую клинику, куда случайно прибывает и он, потому что у него тоже проблемы с глазами.

Он переводчик и гей. В приемном покое обменивается с блондинкой парой взглядов и фраз, и эта встреча прожигает его до косточек. Причем с такой силой, что он с проклятиями выгоняет мальчишку-сожителя, запивает, срывает злость на тупой ученице, которая берет у него уроки, кажется, испанского, отбывает на электричке в неизвестность, терпит ментовские побои, возвращается домой, долго драит квартиру, затем ее долго крушит. А в финале перемещается автором обратно в офтальмологическую клинику, где произошла та самая встреча под часами, которые показывают все то же время.

Это сценарная канва. Допускаю, что по ней можно интересное кино снять, если хотя бы написать сценарий. Оправдать зигзаги чувств и сердечных влечений для начала. Но нет материи, нет драматургии — есть экзальтированная, истеричная попытка заставить поверить в существование того и другого. Рассказать про слом, про срыв в тартарары, про невозможность жить дальше — это все очень серьезно. Это не целлулоид клеить, это кровь себе портить. Или уж занимайся тогда жанровым кино. Я не понимаю, почему этого не понимает и не чувствует Брашинский.

Я хочу что-нибудь понимать про эту женщину, которая обожгла, я чувствовать ее хочу. И еще чувствовать и понимать, что сам автор ее чувствует и

про нее что-то понимает. Мне позарез необходимо расслышать главного героя, с которым такое произошло. И поверить в то, что с ним это действительно произошло. А тут — сплошь обманки, жесты и позы. И героя, и автора, который и его, и саму ситуацию выдумал, а что делать с ней, не знает, потому что эту коллизию ему ветром в глаз надуло и зрение затуманило. Две, вообще-то, важнейшие трети фильма, которые проживаешь один на один с потерявшимся человеком, драматургически пусты, как бутылка, которую он неумело приговорил.

В качестве компенсации пустоты Брашинский предлагает квазиусложненную форму. Фильм смонтирован ловко — по ремеслу, не по смыслу. Мелко нашинкованное изображение, героическое количество склеек на час с небольшим экранного времени — предмет особой гордости критика Брашинского, но эта гордость от бессилия. Ни одна склейка никакой искры не вышибает. Это все — подмигивание глазами, и прищелкивание перстами, и верченье подбочась. И кокетливые многозначительные диалоги — тоже от бессилия. Разговаривают в фильме так: «Когда мы увидимся?» — «Когда захотим». — «Я уже хочу». — «Значит, дело за малым». — «За чем же?» — «За мной». Или: «У нас есть отягчающее обстоятельство». — «Какое?» — «Мы любим друг друга». Или: «Вы понимаете, в какую игру вы вступаете?» — «Да. Вот я и хочу увидеть противника в лицо, заглянуть ему в глаза». — «А вы уверены, что у него есть глаза?» Обхохочешься.

Авторская стратегия прозрачна. Ведь ясно, что Брашинский, пускаясь на режиссерский дебют, рисковал. Риск лажануться (и тем самым сильно осложнить свое дальнейшее существование в прежней профессии) очень высок. Я уважаю его за такой риск, но его смелость небезоглядна. Поражение на территории внятной истории с прозрачной формой всегда очевиднее, чем ошибка при исполнении будто бы сложносочиненного пируэта. Стивен Делдри, скажем, оказался готов к безделке, но чудной — снял, как выдохнул, «Билли Элиота». А Брашинский — еще не готов. Он себе монтажную стружку-соломку подстелил. Есть в этом что-то очень трогательное, прямо беззащитное.

«Гололед» не бином Ньютона — ученический опыт, и всё. Его законное место — в конкурсе фестиваля дебютов. В Ханты-Мансийске, например, где он и был награжден. Но в жизни все непросто. «Гололед» становится больше чем просто фильмом. Еще и предметом манипуляции, а также зеркалом, где отразилось состояние некоторых критических умов. И это не частности, а нехороший симптом. Наблюдая за тем, как критики старались соорудить «Гололеду» раскатистое эхо, как пытались подхватить его под мышки, приподнять, начинаешь испытывать беспокойство. Не за Брашинского: он справится, я надеюсь, и придет в себя. Но за кинопроцесс, который пусть не твердо, но обещает быть, а подобные акции всякие критерии отменяют.

Я не про журналистов из «Афиши». Им по законам дружбы и солидарности со своим товарищем, местным кинообозревателем, положено, наверное, выносить на обложку имена Брашинского и Спилберга через запятую. А что? Всегда можно сослаться на отсутствие чувства юмора у того, кто поморщится. И обсуждение — на пяти щедро отпущенных полосах — этого фильма как крупного художественного явления тоже их право. В конце концов, они давно про себя решили, что их «Афиша» не просто небесполезный бытовой предмет, а дорогой продукт, что сами они не просто труженики пера, а ньюсмейкеры, что всякому мало-мальски вменяемому и продвинутому человеку очень важно знать о любом ихнем душевном и физиологическом отправлении.

Есть среди них талантливый кинокритик Алексей Васильев. Он считает, что можно вместо рецензии на один средний фильм рассуждать о проблемах кашированного экрана, а вместо рецензии на другой далеко не последний фильм вспоминать о том, как сам давился творожной запеканкой в детском саду. Васильев, захлебываясь от любви к «Гололеду», ставит его в один ряд со «Сладкой жизнью», «Блоу-ап» и коллективно произведенным режиссерами «новой волны» альманахом «Париж глазами...». На том простом основании, что есть фильмы, которые хранят память о городах, застигнутых в той или иной временно́й точке. У Феллини это Рим-59, у Антониони — Лондон-66, а у французов — Париж-65. Ну а у Брашинского, соответственно, Москва-02. Короткий ряд. У Ва-

сильева вгиковский диплом в кармане, мог бы продлить. Вспомнить, скажем, Отара Иоселиани с его «Певчим дроздом» и Тбилиси-71. Или Георгия Данелия с его «Осенним марафоном» и Ленинградом-79. Масштаб этих двух фильмов, правда, мелковат. «Гололед» дороже стоит.

Право критика считать, что Брашинский портретирует нынешнюю Москву. Что в этой суетливой дрожи, намеренно учащенном пульсе, бликах, неонах, клубах Москва и настигается. Допустим. Право критика, не боясь показаться смешным, выбирать принцип, согласно которому Брашинский ровня Антониони. В ответ я не готов, но смогу, только попросите, найти нечто общее между Бунюэлем, Эйрамджаном и Донским. Но если уж тебе приспичило выстроить экстравагантный ряд, то скажи при этом внятно: «Гололед» вышеперечисленным шедеврам не брат, не сват и вообще тихо курит за дверью. Но что заметка в «Афише»? Михаил Трофименков и Марина Кронидова с их программно-дружественным «Фильмом-гололедом» — это уже вызов. Но я не верю.

Фиггис, Хичкок, Кроненберг, Кассаветес, Феррара, Борхес, Рихтер, Макларен, Спилберг собрались в этом тексте вместе по одной причине. Трофименков с Кронидовой объяснили — многим посмертно — их главную миссию: содействовать рождению «Гололеда». Собственно, они рыхлили почву, озонировали воздух, спасибо. И вот теперь у нас есть фильм Брашинского, и в том фильме они то и дело о себе дают знать. Читая этот удивительный текст, я пытался отыскать в нем щель, куда забился юмор. Честно пытался — не нашел. Я теряюсь, когда вижу черным по белому: «Гололед» столь многомерен, что...» Или: «Такого и так снятого фильма в отечественном кино еще не было. Да и в мировом не припомнишь». Дальше в рецензию почему-то без стука входит Хичкок, но не потому, уверяют Трофименков и Кронидова, что актриса в одном из кадров стоит под душем, а это из «Психоза». Почему тогда Хичкок входит — непонятно, а авторы рецензии не объяснили. Количество превосходных степеней избыточно до головокружения (не Хичкока), степень экзальтации, с какой рецензенты воспевают «Гололед», обескураживает — и это слабо сказано. Есть робкая надежда, что такова их самозащита. Просто и спокойно похвалить — профессиональная совесть не позволяет. А в очевидном переборе — когда не двадцать одно, а двадцать восемь с половиной — есть спасительный гротеск, и он явно ставит сказанное под сомнение. Но это всё неуместные изыски в расчете на еще более умных, чем Трофименков с Брашинским.

«За последние десять лет критика не раз оповещала о появлении фильма, открывающего новую эпоху в русском кино». Да вы и убили, Родион Романыч. Вы и оповещали — какая такая критика? И русскую «новую новую волну» середины 90-х придумал Трофименков. И о том, что Дмитрий Месхиев — наш Годар, а Виктор Сергеев наше все, тоже Миша объявил. Но в середине 90-х, когда никакого процесса не было и критика подменяла его собой, в такие прелестные игры можно было играть безболезненно и безбоязненно, они по большому счету ничем не были чреваты. Сейчас другое время. Сейчас критика, которая хочет себя потешать, жонглируя критериями, меняя божий дар на яичницу и обратно, развращает режиссеров, убивает кино, сбивает с толку зрителей. За такие действия, как текст «Фильм-гололед», в футболе удаляют с поля.

Не дорожить собственным именем и репутацией всякий волен, но есть ответственность не только перед собой. Про неудавшееся кино так и скажи: неудача. Или другие слова найди, или промолчи, но не превращай ради красного словца посредственный фильм в культурный и культовый.

Иной обиженный режиссер поджимает губы: критика, мол, бесполезна. А мы посмеиваемся в своем цеху. Досмеялись.

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Критика и клиника

«Гололед»

Все возмущаются: наши режиссеры — в отличие от наших критиков — зарубежное кино не смотрят, не любят, не знают. И вот пришел Михаил Брашинский, который все видел, и пустился на дебют. Теперь я думаю: а может, для режиссера важно не только то, что он смотрит, где учился, как деньги найти, а что-то совсем другое?

«Гололед» я увидел во ВГИКе. Режиссерами здесь не всегда становятся, особенно в последние годы. Понятие «профессиональные навыки» никогда не измерялось временем учебы в институтах. Да и формальными приемами, исполненными на высоком техническом уровне, не прикроешь ни бессилие, ни бесчувствие. Тем более сегодня, когда одной технологией мало кого удивишь. Важно ведь не перепутать цель со средствами. Тогда, может быть, разделение-совмещение труда не станет фатальным, то есть практикующий критик не обязательно окажется квазирежиссером.

«Гололед» напомнил мне студенческую работу, причем не столько режиссерскую, сколько операторскую. «Школьное» убеждение, что долгие и средние планы могут рассказать о способностях автора фильма лучше и точнее любого критика, после «Гололеда» только подтвердилось.

Кажется, увлеченность Михаила Брашинского стилистикой изображения парализует его зрение, слух и другие органы чувств. Камера дергается, шатается, теряет фокус и вот-вот выскользнет из рук оператора. А снятый материал разрезан на мелкие кусочки, которые — не успеваешь и моргнуть — сменяются другими, еще более мелкими. Поначалу монтаж режет глаз, но привыкаешь очень быстро. И не такое видели. С одной стороны, перед нами длинный клип, сопровожденный «грязным» звуком (шорохами, скрипами, телефонными гудками, оборванными фразами, закадровыми голосами). С другой — клипу вроде чужда самодовлеющая форма?

С каждой секундой слух и зрение приходится напрягать заново, и еще сильнее, чем прежде. При быстрой череде коротких смазанных кадров невозможно не только проследить за тем, что происходит на экране, но и хоть за что-

то там зацепиться. Взгляд еле-еле поспевает за молодой деловой блондинкой. Она как-то намеренно спешит, озирается, словно у нее одна забота — ускользнуть из поля зрения камеры. Героиня Толстогановой — адвокат, имеет любовника, иномарку. Берется за какое-то темное дело, встречается с подозрительными типами. Кого-то шантажирует. Ей угрожают. Получает в заказанном десерте толченое стекло. Откликается на ложные вызовы. Занимается подводным плаванием, но, в очередной раз погружаясь на дно бассейна, начинает задыхаться — неожиданно отказывает акваланг. Разведена. Бывшего мужа особо не жалует, отказывается от его помощи. Проблемы со зрением, поэтому пользуется линзами. Но они каким-то образом попадают в кислоту, и кислота обжигает глаз. Много разговаривает по сотовому, в том числе — за рулем. Погибает в автокатастрофе — то ли эта подстроенное ДТП, то ли просто несчастный случай. Перед гибелью была в офтальмологической клинике и познакомилась с каким-то мужчиной, которому (после своей смерти) будет сниться наяву. Он гей, переводчик. Явно чем-то обеспокоен. Сильно нервничает. Срывается на своей ученице. Посылает куда подальше своего любовника. Избит ментами. Устраивает погром в собственной квартире.

Скелет недоразвитого сюжета не смущает режиссера. Он, наверное, выше простых вопросов, возникающих по ходу фильма. Ему наверняка любезнее картинка. По-моему, настало время сказать о вреде монтажа в новом русском кино, который маскирует беглым изображением все прочие профессиональные недостатки.

В «Гололеде» очень много глаголов и почти нет прилагательных, дополнений, обстоятельств. О характере, привычках, привязанностях и переживаниях героини, равно как и о причинах бунта героя, ничего не известно. И ничто, кроме нервозной картинки, не выдает авторской воли. Кругом невнятица и мрак. Повсюду тайны. Впрочем, слишком очевидные, чтобы в них захотелось поверить, тем более разгадать их.

События обозначены пунктиром, который, однако, рисунка не образует. Иногда кажется, что с каждым кадром «Гололед» начинается заново. Разорванные причинно-следственные связи не камуфлируют несуществующий, ненаписанный сценарий. Даже смерть героини промелькнет здесь так же, как и все остальное, — можно не заметить. За иллюзию активного движения тут отвечает скользкий монтаж. Но чем больше монтажных склеек, тем быстрее выдыхается немотивированное действие. И тем необратимее такое повествование исчерпывает историю, которая даже не успела начаться.

В фильме то ли две новеллы, то ли одна. В любом случае, «Гололед» вроде бы про то, как парень встретил девушку, понял, что жизнь прошла мимо, или не захотел поверить в то, что она только начинается, испытал душевное потрясение, сошел с ума. Воспоминание о блондинке не оставляет героя. Он «видит» ее на улице, в вагоне метро и не знает, что она умерла, попав в аварию.

Если эта версия ошибочна, то персонажей «Гололеда» ничто не связывает, кроме одинаковых проблем со зрением. Если же она верна, то для чего нужна первая половина картины — запутанная информация о каком-то адвокатском деле?

Герой, как и героиня, носит линзы. Они тоже осложняют его жизнь. Он мучается, он не поднимает веки. Закрытые, спрятанные глаза, должно быть, облегчают страдание, которое, в свою очередь, компенсирует истерика. Герой лежит на полу и неистово кричит. Все громче, громче и громче. Его состояние, видимо, настолько невозможно выразить, что уже актер, а не герой становится беспомощным. Но небрежение актером в кадре, плюс резкие монтажные перебивки, которые не позволяют артисту *побыть* в кадре, плюс звук Dolby Digital всего лишь симулируют сильные чувства. А душевное и физическое ослепление, поражающее героев, режиссер нагнетает исключительно с помощью дрыгающейся камеры и изображения, которое еще чуть-чуть и померкнет, станет совсем неразличимым.

«Гололед» — упражнение амбициозного и одновременно неуверенного в себе человека. Хоть он и пытается спрятать свою неуверенность, свою нерадикальность — для дебюта удивляющую — за агрессивным визуальным и звуковым рядом. Многие зрители и даже критики мало что поняли в фильме, но на

всякий случай записали его в спасительное гетто артхауса. Не то странно, что «Гололед» попал в программу берлинского «Форума», а то, что такого пиара не удостаивалась ни одна из отечественных картин.

Шумиха вокруг «Гололеда», охватившая популярные московские издания, — сюжет для фельетона. Достаточно того, что по опросу ведущих российских критиков в журнале «Premiere» «Гололед» оказался на третьем месте, опередив «Кукол» Такэси Китано и проиграв только фильмам «Властелин колец: Две крепости» и «Вдали от рая». То ли эти критики и в грош не ставят Брашинского, полагая, что «спасение утопающих — чужих рук дело». То ли умопомрачительные отзывы об этой «истории всепоглощающей любви» являются дружеской иронией, которая граничит с изощренным цинизмом. То ли, ставя «Дневнику камикадзе» Дмитрия Месхиева пять звезд, а выдающемуся «Оазису» корейца Ли Чан Дона — три, наши критики проводят сомнительную политику по возрождению российского кино. И компрометируют не только себя, не только подкупленный рекламодателями институт критики, но и тех, о ком пишут. А заодно дурят читателей и зрителей.

Эта ситуация по-настоящему критическая и клиническая.

Только Алексей Медведев решился сказать о ненормальной, развращающей и растлевающей роли наших журналов и газет (его мнение опубликовано во «Времени новостей» от 7 марта 2003 года).

Похоже, вскоре все наше кино будет существовать на бумаге, а не на пленке. Если вдруг смысловой и эстетический уровень фильма окажется подозрительным, на помощь придет пишущая братия и выправит все его дефекты, взобьет сладкую пену.

Достаточно полистать рекламный буклет «Гололеда», чтобы убедиться: слово у нас наконец совпало с делом.

«Точнее всего о фильме пока что высказался Владимир Сорокин. Он сказал, что это фильм о вирусе, передающемся путем зрения. Вполне исчерпывающий синопсис» (М.Брашинский). Красивые формулировки и концепции подтягивают картину до неведомого шедевра. Вот бы вставить эти формулировки непосредственно в ткань «Гололеда». Как титры, что ли. Будет так же «авангардно», как дизайн этого буклета с калькой.

Мертвая визуальная материя оживляется с помощью спекулятивного текста про события последних четырех лет — от взрыва в торговом комплексе «Охотный ряд» до теракта на Дубровке, — и про то, что «сквозь такую Москву мчит героиня Виктории Толстогановой». О чем здесь идет речь я, честно говоря, не понимаю. А если и понимаю, то отказываюсь верить.

Образ Москвы в измышленном «Гололеде» пропадает в дизайнерской картинке, как бы нечистой и максимально (благодаря видео) приближенной к зрителю, но от этого не перестающей быть насквозь глянцевой. Притом что суррогатное пространство фильма и виртуальным не назовешь. Дотронешься взглядом — и остается только бессмысленное мелькание монтажных швов, но ни одного лица, ни единого чувства.

«Фильм как авария, виновник которой скрылся с места происшествия», — так сам Брашинский формулирует замысел «Гололеда». Я бы с ним согласился, если бы заметил само «происшествие».

ЕЛЕНА СТИШОВА

Последнее танго уходящего лета...

Кого-то нет,
Чего-то жаль...
Куда-то сердце
Рвется вдаль...

Гипертекст

Вот уж воистину «лицом к лицу лица не увидать»: мы взыскуем новую мифологию, убеждаем друг друга, что без нее невозможно обновление киноязыка, а стало быть, и прорыв на иной уровень жизнепознания. Между тем мы живем в этой самой новой мифологии, но не принимаем ее *как новую*. Это проблема восприятия, его стереотипов и шаблонов, намертво укорененных в коллективном бессознательном. Боюсь, поколения, рожденные до 70-х годов минувшего века, если и могут воспринять новую мифологию, то лишь умозрительно. Новое слишком медленно погружается в те глубинные слои психики, где обитают мифы. И все же уже в начале 90-х буквально бросалось в глаза: вступившая на стезю кино генерация сценаристов и режиссеров видит близкое прошлое совсем иначе, чем поколение постарше. В фильме Д.Месхиева по сценарию В.Тодоровского «Над темной водой», посвященном родителям авторов (так значилось в титрах), молодые кинематографисты визуализировали свои представления об отцах-шестидесятниках. Ожидался чуть ли не римейк «Июльского дождя», но на премьере возник легкий скандал: один из прототипов фильма, знаменитый режиссер, в возмущении покинул зал, посчитав себя оболганным и оскорбленным. Авторы были смущены и в растерянности. Такой реакции «отцов» они не ожидали. И не понимали, чего же, собственно, хотели от них «отцы».

«Шик»

Автор сценария **О.Антонов**
Режиссер **Б.Худойназаров**
Оператор **В.Климов**
Художник **А.Вернидуб**
Композитор **Д.Назаров**
Звукооператор **Р.Ахадов**
В ролях: **А.Яценко, А.Поволоцкий, И.Кокорин, И.Дапкунайте, А.Панин, Н.Фоменко и другие**
Централ Партнершип
Россия — Германия
2002

А дело в том, что в мифосознании поколений вдруг обнаружился разрыв. Существовал он давно, но, пожалуй, впервые проявился с такой прямо-таки литературной образностью. «Дети», живописуя «отцов» по детской своей памяти, простодушно использовали именно что мифотворческие стратегии, полярные квазидокументальным стратегиям демифологизирующего кино, наиболее ярко представленного в творчестве Алексея Германа. Германа всегда тянуло в «старые места» (вопреки совету Г.Шпаликова), туда, где «мама молодая и отец живой». Это был для него вопрос бытийственный. Для того чтобы *быть*, ему надо ощущать свое сыновство, свою родословную. И у Тарковского эта поколенческая черта ярко выражена. У тех, кто пришел позже, у «семидесяхнутых», все иное, все наоборот. Нет ни тоски по корням, ни сакрального, с придыханием, отношения к святыням национального духа, включая славных шестидесятников. Сыновья своего времени, семидесятники — с младых ногтей отрезанный ломоть, как говорят в народе. Недаром же безотцовщина — один из кардинальных мотивов постперестроечного кино[1].

Отцов нет и не было, связь времен распалась, но вселенской скорби по этому поводу на экране не наблюдается. О ком скорбеть, кого оплакивать? Не прочерк же в графе «отец» в метрическом свидетельстве. Прочно забыты маршаковские строки, хрестоматийные в моем, к примеру, детстве: «Вот портфель, пальто и шляпа. День у папы выходной. Не ушел сегодня папа. Значит, будет он со мной».

Демографические характеристики времени, вроде бы идеологически нейтральные, в определенных обстоятельствах вдруг обретают идеологическую активность. Подобно мертвым вулканам, которые ни с того ни с сего начинают извергать огнедышащую лаву. В «Лунном папе» Б.Худойназарова беременность героини от залетного представителя титульной национальности становится позором мусульманской семьи и причиной смерти ее патриарха. На метафорическом уровне «дружба народов», понимаемая как беспредел и вседозволенность для «более равных», обернулась катастрофой для «менее равных» в «союзе нерушимом республик свободных». Жанровая структура «Лунного папы», его бурлескно-карнавальный захлеб стирали идеологические обертоны фильма, особенно в нашем, все еще «имперском» восприятии. Нерусскоязычная публика оказалась гораздо более понятливой, не поддавшись затейливому жанровому камуфляжу. Мы же не углядели в картине непрямого идеологического выпада, любуясь разноцветными осколками мифологий и цитатами из Кустурицы, который был тогда у всех на устах.

Без этого «введения в тему», точнее, вне гипертекста, который умещается как бы между строк фильма «Шик», нельзя адекватно понять новую работу Бахтиера Худойназарова, ее место — законное — в его творчестве.

Текст

Мировая премьера «Шика» (его первое название — «Гуччи») прошла в рамках Берлинского МКФ. Первое впечатление: совсем не худойназаровское кино. Ни тебе этнографизма, гарантирующего, по крайней мере, новизну картинки, как в «Кош ба кош». Ни сумасшедшей экспрессии пополам с очаровательной эклектикой, на чем построен «Лунный папа». По интонации «Шик», представьте себе, близок грустной комедии — советско-грузинскому изобретению, только без ликующего оптимизма и витальности, прикрытых стилизованной печалью. По типу наррации картину не отличить от классической молодежной киноповести 60-х: экспозиция, завязка, кульминация... Только в ту пору прекрасную бесконечно другие проблемы были у советских тинэйджеров, и ссоры возникали вокруг стакана вишневого компота, и первая любовь была другая, исключительно целомудренная, и будущее рисовалось без единого облачка.

Провинциальный приморский город, друзья детства, под шумок перестройки бросившие опостылевшую и совершенно бессмысленную школу, пробавляются случайными заработками и воровством по мелочи, благо грехом у нас оное не считается. По несчастью или к счастью, годы их скудного отрочества совпали с концом советской истории, а может, и вообще с концом истории, если верить

[1] См. об этом: Сиривля Н. Безотцовщина. — «Искусство кино», 1994, № 12.

Фрэнсису Фукуяме. Режиссер, однако, бесконечно далек от идеологических, тем более политических намеков, акцентов и, прости господи, дискурсов. И знаки, маркирующие коренную перемену социальной жизни, он расставляет совсем не так и не там, как это сделал бы режиссер на два поколения старше.

Герои день и ночь гоняют по городу, шьются с местным криминалитетом, ввязываются в драки и разборки, берутся за явно подсудные дела, рискуют, не врубаясь, что ходят по краю. А в общем и целом — все трое сидят на шее у предков, а предки, мамы и бабушки, осваивают рыночную экономику, «держат» частные лавочки вдоль большой дороги и даже пытаются торговать газировкой с сиропом, как в старые времена. То, что парни, в общем-то, бездельники, свободные от забот о хлебе насущном, зато мечтающие о красивой и богатой жизни, о черных костюмах и белых рубашках, ни в коем случае не становится их отрицательной характеристикой. Костина мать, арфистка, рассталась со своей профессией, чтобы прокормить сына, а сын (А.Яценко), симпатичный такой малый лет шестнадцати, и в голову не берет, что мог бы облегчить мамкину тяжелую долю. В «Шике» даже расхожие бытовые ситуации воссоздаются с иной целью и с иной установкой, далекой от социальных измерений жизни, от намерения дать урок или положительный пример. Словом, Худойназаров остается самим собой и в этом фильме, явно переходном и, на беглый взгляд, не имеющем ничего общего с прежними его вещами. Неизменны несущие конструкции его поэтики: синкретическое время, свобода от всяческого детерминизма, постмодернистский дальтонизм в отношении к иерархиям и иерархам. И, конечно же, мотив дома и отца (впрямую связывающий эту работу с предыдущими). Поиски отца для неродившегося младенца Мамлакат, героини «Лунного папы», — не случайный сюжет, залетевший в ту полусказочную картину с попутным ветром, а устойчивый поколенческий мотив, все еще больной, все еще смыслообразующий. И не отсюда ли, из безотцовщины, уже в онтологическом преломлении этого понятия, берет начало антипатернализм новых генераций, их непочтение к «предкам», к минувшему или, скажем мягче, равнодушие к нему?

«Братан», дебютный фильм Худойназарова, принесший ему триумфальный международный успех в 1991 году, начинает доминантную тему режиссера. Там братья ищут свой дом, но так и не находят его. С тех пор и по сей день худойназаровские герои — молодые люди, застрявшие между двух эпох, вырванные из почвы, оторванные от дома, подвешенные между небом и землей, подобно влюбленным из «Кош ба кош», облюбовавшим себе гнездышко в кабине фуникулера.

В «Шике» есть сюжетная линия, в которой снова звучит, правда, уже в ином жанровом регистре, мотив поисков отца. Костя однажды заявляется к своему отцу. С финкой, зажатой в ладони. Отец — дамский портной, живет один в окружении безголовых женских манекенов. Костя застает отца в момент священнодействия: в позе творца, наносящего мазки на холст, тот с вдумчивостью кретина поправляет наколотые на голенькие торсы своих «девочек» яркие ткани. Отец не узнает сына в парне с ножом, так некстати прервавшем его эротическое общение с мертвой натурой. Понадобился второй заход, чтобы в голове у папаши, чей мозг явно и давно отравлен алкоголем, прояснилось: да это ж его кровинка, Костя.

Папашу играет А.Панин, как всегда, замечательно. В этой роли — всего три небольших эпизода — он создал, я сказала бы, антропологически глубокий и, главное, очень точный образ негодяя, отформованного советской властью, сильно радевшей о «новом человеке». Смотрите, как деловито и продуманно, с большими кофрами, homo novus в третьем поколении, удирает на пароходе от родного сына, не оставляя ну никаких следов на морской глади. А сын, как маленький, бежит вдоль набережной, догоняет пароход: «Ведь мы с тобой даже не поговорили!»

И у Генки (А.Поволоцкий) с отцом проблемы. Генка влюблен в свою молоденькую мачеху (И.Дапкунайте) и в ужасе от запретного чувства переводит влюбленность в ненависть и грубость. Но кого и в самом деле он терпеть не может, так это родного отца, фотографа-надомника. Сын не прощает отцу измену покойной матери. И еще чего-то, сам не знает толком, чего. Но раздражает его папаша до одури, до дрожи. Причины имеются. Актеры под руководством режиссера отыгрывают их детально. Когда, спасая мачеху, которую мерзавец отец пырнул-таки ножом из ревности, Генка попадает в СИЗО по подозрению в изнасиловании и покушении, уже и нас тошнит от сантиментов родителя, при-

шедшего в тюрьму с гостинцем. «Сынок, ведь ты любишь бананы», — лепечет папаша, благодаря сыну надежно «отмытый» от подозрений в криминале.

Генку выкупила мачеха — легко и просто. Она переспала со следователем-садюгой и навсегда уехала из города. А вот третьего из ватаги по прозвищу Немой (И.Кокорин), нелепого и беззащитного бабушкиного внука, некому было спасти. Он получил «перо» в бок от «нового богатого». За то, что увел у него девушку, по наивности решившую, что предъявить Немого как своего бойфренда — надежный способ избавиться от приставаний «хозяина жизни».

Ну а шик-то тут при чем? Кто шикует на этом празднике жизни — уж не наши ли бедолаги герои? Именно они! Авторы дают им шанс — пожить другой жизнью, сбросив свои затрапезные одежки и облачаясь, строго по очереди, в шикарную пару английского сукна от Гуччи, выставленную в витрине модного магазина и однажды потрясшую воображение всех троих. Поначалу они запускают в витрину булыжником, но не тут-то было. У богатых все устроено с умом: звук разбитого стекла переходит в вой сирены, и хитрый датчик автоматически спускает жалюзи. Слава богу, унесли ноги от ментов. Костюмчик добывали разными путями, в основном криминальными, собирая нужную сумму рубль к рублю, да и то какой-то фраер едва из-под носа не увел. Пришлось отвлечь фраера надежным способом, раскачав и перевернув его «тачку», припаркованную у входа в магазин.

И все-таки мечта сбылась — они стали обладателями двойки от Гуччи, пусть и на троих! Неслыханные возможности открылись перед парнями. Генка в этом прикиде запросто смог войти в ресторан, где работала официанткой ненавидимая и обожаемая мачеха, чтобы обозвать ее шлюхой и получить пощечину. Костя, приодевшись в дорогой костюм, решил навестить папашу, чтобы покрасоваться и погордиться: вот, мол, любуйся, живу не хуже людей. А Немой, в костюме и с букетом, пошел делать предложение Дине — той, которая торговала живой рыбой, а в свободное от работы время подрабатывала натурщицей. Немой подсматривал, прячась на антресолях, и плакал от восторга перед ее тициановской наготой.

Так что хлебнули парни шику — мало не показалось. Будет что вспомнить. Вот только Немого уже нет на свете. И Ася, первая любовь Генки, уехала навсегда. И Костина мать уже не вернется к арфе — не поддаются божественные струны ее загрубевшим рукам. Но останутся навсегда голубая бухта залива, белый пароход на пирсе, белые яхты сквозь черное кружево старинных решеток. И уходящий в ночное небо беззвучный фейерверк. Бесконечно печальная и безнадежная картина. Ну прямо Чехов в постановке Станиславского. Груба жизнь...

Чеховский виток ассоциаций — на совести рецензента, у которого разыгралось воображение. В фильме чеховский дискурс отсутствует. Да, жизнь груба и жестока, но грубость и жестокость ее маркированы конкретным постсоветским безвременьем, метафизика тут ни при чем. Ностальгическая чеховская Ялта — ее абрис — присутствует в фильме, тем прозаичнее образ заштатного городка, населенного пестрым людом отнюдь не дворянского звания. Самый колоритный персонаж этой Ялты — мужик с козлом на веревке, то и дело побиваемый парнями по подозрению в зоофилии. А вы говорите «дама с собачкой»!

Впрочем, рецензента заносит не от хорошей жизни. Режиссера «Шика», неконцептуалиста по определению, всегда выручала образная плотность, которая концепцию замещала. В этой работе образные смыслы не завязались в тугой узел, в бутон, распускающийся по мере движения сюжета. Сюжет слишком прямолинеен, драматургия старомодна и банальна — противится и сопротивляется бурлескной стилистике, излюбленной этим автором.

...Чтобы припомнить фирменный стиль Худойназарова, его эклектизм, разбавленный легким сюром, надо, пожалуй, вернуться к тому эпизоду, где Костин убегающий папаша дает последнюю гастроль в маленьком открытом кафе у моря. Услышав музыку, он подбегает к соседнему столику и галантно приглашает на танец даму: «Позвольте разделить с вами последнее танго уходящего лета!» Получив отказ, он не тушуется, хватает подвернувшийся под руку стул, и начинается маленькая клоунада на общем плане. Пьяненький папаня утанцовывает со стулом к самому синему морю, Костя следует за ним, поднимает лежащий на песке велосипед, а папаша не унимается, его прыжки и антраша со стулом принимают опасный оборот... Но у самой кромки воды он останавливается как вкопанный и опускает в воду ни в чем не повинный предмет казенной мебели. А там, видать, глубоко было — от затонувшего стула даже кругов на воде не осталось.

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Шикаго

Честно говоря, мюзиклы у меня всегда вызывали стойкую неприязнь, и даже — о кощунство! — «Кабаре» и «Весь этот джаз» были освоены из-под палки, с неискренним, быстро испарившимся интересом. Поэтому разнузданный восторг и бесстыдное удовольствие от «Чикаго» можно отнести к разряду чудес. Ну, чисто выполненная безделица — как кутюрная шмотка, сияющая своим качеством даже со стороны изнаночных швов. И что?

А то, что реинкарнация мюзикла, начатая «Мулен-Ружем» как бы в отместку за издевательскую «Танцующую во тьме», в принципе, может легко закончиться на «Чикаго». Ведь совершенно очевидно, что это немодная мода: кому сейчас нужен сюжет, который в любой момент прерывается пением и танцами-шманцами, как в индийском кино? Или кому нужны музыкальные клипы, в которые внедрены вполне прозаические диалоги, — разве ведущие «горячих двадцаток» на MTV не вполне удовлетворяют спрос? Да, двух примеров более чем достаточно. Тем более что «Мулен-Руж» и «Чикаго» представляют собой два полюса жанра, между которыми пролегает хорошо удобренное поле, где найдется место всякой вариации на тему — и «Шербурским зонтикам» с их надоедливыми речитативами, и эстрадному концерту «Поют актеры кино», снятому под видом фильма-концепта «8 женщин», и героическому диссидентствующему кичу Марка Захарова, и даже выспренней дребедени стареющего Алена Рене под названием «Жизнь — это роман», где припадки пения накатывают на персонажей, как приступы рвоты.

Так вот, оглушительный и ослепительный «Мулен-Руж», как известно, лучше разошелся на DVD, чем прошел в кинотеатрах. Потому что из его структуры легко и первым делом

«Чикаго» *(Chicago)*
Автор сценария **Морин Даллас Уоткинс**
Режиссер **Роб Маршалл**
Оператор **Дион Биб**
Художник **Джон Майр**
Композиторы **Дэнни Элфман, Джон Кэндер**
В ролях: **Рене Зельвегер, Кэтрин Зита-Джонс, Ричард Гир, Куин Латифа, Джон Си Рейли и другие**
Loop Films, Miramax Films, Producers Circle
США
2002

выковыривается рыхленький сюжетец, пересказать который больше чем в двух словах не сможет ни один златоуст. А в музыкальных номерах, слепленных один с другим по принципу CD-альбома The Best Of..., куда важнее нагромождение звезд, костюмов, декораций и спецэффектов, не говоря уже о светских сплетнях про роман Николь Кидман с Юэном Макгрегором, чем их же сомнительные вокально-танцевальные данные и музыкальность. В сущности, «Мулен-Руж» — это шедевр таксидермиста, амбициозное анимированное ревю, сделанное из чучел живых кинозвезд.

Звездные войны между героинями Кэтрин и Рене сделаны отнюдь не из чучел. Да и история, показанная в «Чикаго», не чета чахоточной оперетке — тут тебе и желтая газетчина (собственно, все скроено из первополосных заголовков), и привкус достоевщины (любил Федор Михайлович криминальную хронику), и закулисье (театральное и судебное, схожие меж собой террариумы единомышленников и храмы искусства-правосудия), и американистый наваристый феминизм (даже репортера Саншайна сделали женщиной, потому как мужиков надо мочить).

Предыдущие скобки надо раскрыть: главные и неглавные героини «Чикаго» замочили по мужику — разными способами, при разных обстоятельствах (о чем и рассказывает эффектнейший групповой номер мюзикла), но всегда за дело. Теперь бедные красотки ждут суда и приговора в ряду смертниц городской тюрьмы. Там уже сидит Велма Келли, звезда варьете, убившая мужа, застав его в постели с сестрой. Туда же привозят тщеславную домохозяйку Рокси Харт, которая застрелила любовника, обещавшего помочь ей дебютировать на сцене, но предательски обманувшего. Она хотела славы, а он, подонок, воспользовался ее наивностью в своих настырных мужских интересах. Но первая же сцена, когда Рокси на допросе заставляет мужа поверить в ее невиновность и оплатить адвоката, доказывает, что ни наивностью, ни невинностью тут и не пахнет. Мечты о славе сделали мощный рывок в ее сознании: пухлогубая Рокси готова бесстрашно соблазнять, подкупать, разыгрывать бедную жертву обстоятельств перед журналистами, лгать на суде — и получать от всего этого безумное удовольствие. Она наконец звезда, главная героиня. Но при этом она марионетка в руках продажного адвоката Билли Флинна, чей девиз: «Если бы Иисус Христос жил в Чикаго, имел пять тысяч долларов и пришел бы ко мне, все могло бы повернуться иначе». Разве из этого не мог бы получиться рекламный слоган для кинопродюсера?

Надо сказать, в основе своей «Чикаго» — абсолютно некиногеничный мюзикл.

Его драматургия — по-настоящему театрально-клаустрофобная, с насильственным единством места и времени. Однако Роб Маршалл, хоть человек и театральный (а может, именно поэтому), сумел развести этот линейный сюжет с вставными номерами по разным плоскостям — реальности и зазеркалья. И получилось практически идеальное кино, монтаж аттракционов, построенный на простых метафорах.

Вот весь мир — театр, и люди в нем актеры, даже та публика, что сидит за столиками роскошного варьете, аплодируя звездным музыкальным номерам. А вот весь мир — тюрьма, где сидят звезды бульварной прессы, оголтелые бабенки, думающие, что убийство может сойти им с рук, если разжалобить присяжных. В сценическом зазеркалье нет принципиальной разницы между героями и актерами: ведь это поют и танцуют Рене — Рокси, или Кэтрин — Велма, или Ричард — Билли. В тюремной реальности все они в образе: местная знаменитость Велма Келли, которой внезапно перешла дорогу в ее интриге с хитрюгой адвокатом Флинном какая-то безвестная выскочка Рокси Харт, в итоге объединяется с ней в шикарный дуэт.

Рене Зельвегер в «Сестричке Бетти» уже играла ополоумевшую от телесериала официантку, принимающую актера за его героя. Там довольно неестественный сюжет спасала самоотверженная подлинность актрисы, не изменяющая ей ни при каких обстоятельствах. Здесь, изображая дуреху с до предела воспаленным воображением, она так подзаряжает и без того прекрасно заряженных партнеров, что хочется, чтобы эта музыка была вечной.

Удивительным образом Зельвегер стала подлинной голливудской звездой,

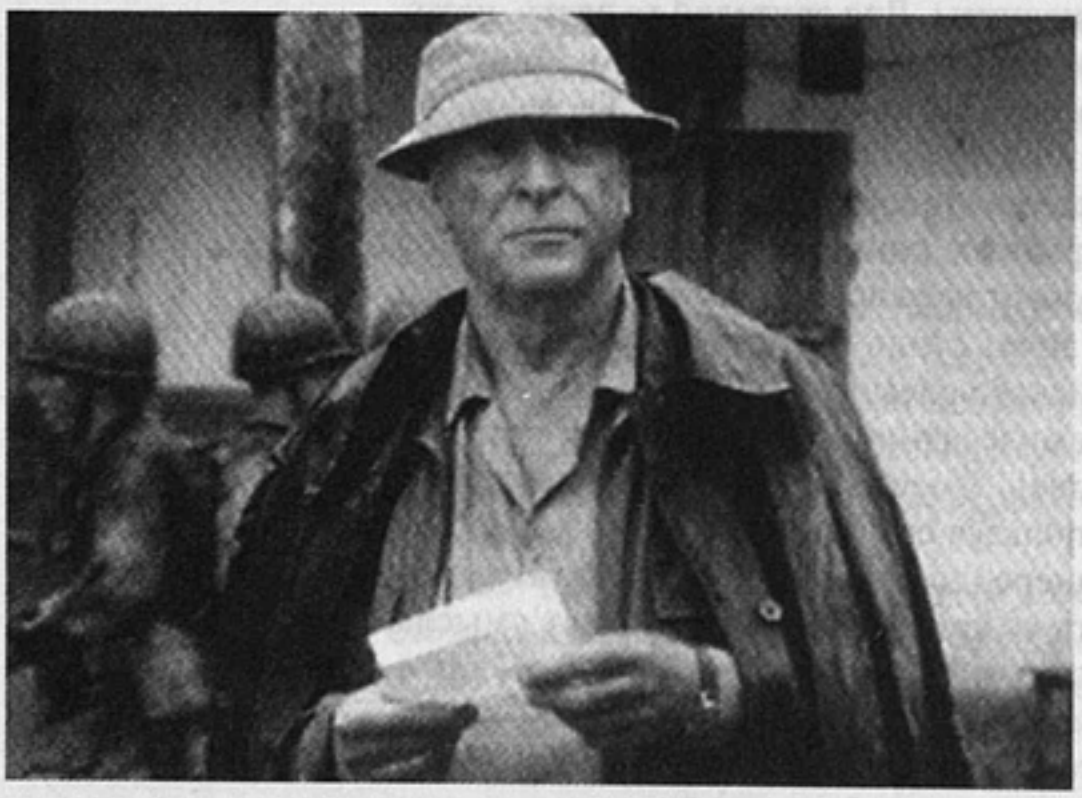
сыграв всего лишь контуры мечты о звездности, о славе. И даже не сыграла — это для нее не проблема, — а пропела, протанцевала и прохлопала длиннющими накладными ресницами. Дело в том, что Макс Фактор когда-то лично изобрел это искусственное украшение для первой Рокси — актрисы Филлис Хэйвер. Та, кстати, не пела и не плясала, даже не говорила толком — то было немое кино про век джаза. Первой звуковой Рокси стала Джинджер Роджерс начала своего заката — тоже с ресницами. Но не в ресницах, само собой, дело, а в том, сколько сексуальности в единицу времени может выдать актриса в такой роли. В том и отличие муляжного «Мулен-Ружа» от эрогенного «Чикаго», что мюзикл обязан быть прежде всего сексуален по исполнению, в нем должно быть много живой плоти, тогда звуку можно будет кое-что простить — мы ж не в филармонии. И еще одно — явно где-то совсем рядом с Рокси притаился призрак Моники Левински, толстухи, сделавшейся знаменитостью благодаря сомнительному пятну на платье. Если уж искать какое-то рациональное объяснение тому, чем зажигает «Чикаго», то можно сказать, что Зельвегер оттанцевала тут одновременно и психологию, и физиологию, и карьеру дурехи Моники.

Словарь иностранных слов дает такие пояснения: шарм — это обаяние, а шик — это щегольство. Так вот, если Рене Зельвегер придает «Чикаго» шарм, то Кэтрин Зита-Джонс (в прошлом профессиональная танцовщица, но актриса, по большому счету, пока что так себе) задает шик. Ее «шикаго» — в точности, в четкости. Графичный грим, парик, изменивший мягкий контур лица, выверенные па, которые выделывают точеные ноги в сетчатых чулках. Выбрав актрис, Роб Маршалл опять использовал простую и смешную метафору: разница между мечтой и реальностью — это разница между платиновой блондинкой и иссиня-черной брюнеткой, причем обе ненатуральные. А чего еще ждать от такой жизнеутверждающе грязной истории? Цинизм — следующее после сексуальности спасение жанра мюзикла от вымирания.

Ну что ж, наверное, пришла пора вернуться к Бобу Фоссу и его признанным шедеврам. Как всякое новаторское жанровое кино, они в целом не пережили своей эпохи. Посмотреть «Кабаре» хоть один раз обязательно нужно — пересматривать же его могут только специалисты. Для зрителей та часть, которая является не мюзиклом, а драмой, испорчена бездарно-вялым Майклом Йорком и слишком уж даровитой на гротеск Лайзой Миннелли. Та же часть, что является не драмой, а мюзиклом, безбожно растаскана на цитаты, и, как злосчастная «Бурямглоюнебокроет», номер «Money, money» годится теперь для детских утренников и сборных эстрадных концертов. К счастью, Робу Маршаллу (который, кстати, в качестве хореографа восстанавливал на Бродвее «Кабаре» в постановке Сэма Мендеса и знает стиль Фосса наизусть) хватило вкуса не делать на экране upgrade бродвейского спектакля «Чикаго» 75-го года. Весь его смак сегодня, надо полагать, в семидесятнической старомодности, но эту театральную пыль лучше не беспокоить. Вместо старательной имитации стиля Маршалл сделал омаж мастеру, используя его приемы в своей хореографии. Точка. Кино же он снимал в той манере, до которой Фосс не дожил, поэтому нелепы упреки наших «продвинутых» критиков в том, что нет смысла смотреть на эту имитацию стиля. Если уж с чем и сравнивать «Чикаго», так с роскошной, горящей всеми огнями новогодней елкой, причем такой, какой мы умели видеть ее только в детстве. Чего ж вам боле? Да, кстати, у Гира оказался очень верный, но на удивление старчески дребезжащий тенорок — кто бы мог подумать.

ВИКТОР МАТИЗЕН

Чужой



«Тихий американец» ***(The Quiet American)***
По одноименному роману Грэма Грина
Автор сценария **Кристофер Кэмптон**
Режиссер **Филип Нойс**
Операторы **Кристофер Дойл, Ху Туан Нгуен, Дат Кванг**
Художник **Роджер Форд**
Композиторы **Крейг Армстронг, Ги Гросс**
В ролях: **Майкл Кейн, Брендан Фрейзер, То Ди Хай Йен**
IMF Internationale Medien und Film GmbH & Co 2. Produktions KG, InterMedia Film Equities Ltd,
Германия — Великобритания
2002

Выражение «тихий американец» так давно стало пропагандистским антиамериканским клише, что мало кому приходит в голову пересмотреть тот художественный контекст, в котором оно впервые возникло. Между тем возможность такого пересмотра — единственно ценное из всего, что дает зрителю малоинтересная в прочем экранизация, осуществленная Филипом Нойсом, но и эту возможность она предоставляет помимо воли постановщика, очевидно заблуждающегося относительно того, как могут быть поняты его интерпретация старого романа Грэма Грина и сам этот роман.

Герой, он же рассказчик «Тихого американца», — немолодой английский журналист Томас Фаулер, передающий из Вьетнама репортажи для своей газеты. Время действия — 1952 год, в стране нарастает поддерживаемое Китаем и СССР (о чем в романе не сказано ни единого слова) коммунистическое движение, которому безуспешно пытаются противостоять французы, до второй мировой войны бывшие хозяевами в этой части Индокитая, а на смену французам уже идут американцы. В отличие от персонажей и автора романа, нам известно, что защита Вьетнама от красной угрозы приведет к разделу страны на Север и Юг, а затем выльется в грязную войну, против которой восстанет все прогрессивное человечество и которая закончится в 1975 году выводом американских войск с полуострова и насильственным объединением страны под властью коммунистического режима. Но, как ни странно, Филип Нойс не придает этому никакого значения. В его фильме будущее время присутствует сугубо формально, а преимущества «взгляда из будущего» на прошлые события никак не ощущаются. Почти полувековой промежуток, в течение которого коммунизм уже повсеместно про-

явил свою сущность и исчерпал исторический ресурс, ничему не научил постановщика, оставшегося на том же информационном и смысловом уровне, на коем пребывал автор романа. Однако то, что было простительно писателю, питавшему иллюзии насчет будущего стран, освобождающихся от колониальной зависимости, и не понимавшему, что «своя» власть может стать для них во сто крат хуже «чужой», непростительно для его экранизатора.

Грэм Грин некоторое время состоял в компартии, сочувствовал Хо Ши Мину, приятельствовал с Фиделем Кастро и дружил с Даниелем Ортегой, но был слишком хорошим писателем, для того чтобы врать в своих романах. Ему часто можно инкриминировать одностороннюю интерпретацию событий, но редко — сокрытие фактов. Именно эта правдивость позволяет читать его книги вопреки интенциям близкого к автору «я-повествователя». Рассказчик «Тихого американца» Томас Фаулер толкует свое поведение в свою же пользу, но предоставляет читателю достаточно информации, чтобы тот мог делать собственные выводы, и эта доверительная откровенность рефлексирующего интеллигента вызывает симпатию, которую не вызвали бы его действия, расскажи о них кто-то другой.

Экранизация Нойса попадает в стандартную ловушку: воспроизводя описанные Фаулером события, она изымает их из его внутреннего мира и заодно опускает рефлексию (данную не в диалогах, а во внутренних монологах), чем превращает его в обычного персонажа, а фильм — в постороннее свидетельское показание против рассказчика. Комичнее всего то, что сам режиссер этого не понимает.

«Ничего не забыли, ничему не научились», — сказал Талейран после реставрации Бурбонов в 1814 году. Точно так же ничего не забыли и ничему не научились европейские и американские левые, по-прежнему считающие справедливым и благородным свой протест против вьетнамской войны. Лет десять назад на семинаре документалистов в Риге был показан немецкий фильм, повествующий о том, как послевоенная немецкая молодежь пылко увлекалась всем американским — до тех пор увлекалась, пока США не вмешались во вьетнамский конфликт, после чего восхищение сменилось равносильным презрением. «Да вы должны быть по гроб жизни благодарны американцам за то, что они защитили вас от нашествия восточных соседей, а вы поносите их за то, что они пытались защитить ваших южновьетнамских собратьев от коммунистической саранчи!» — возопил я. Ответом было обиженное молчание как экс-западных, так и экс-восточных немцев.

Обстоятельства романа и фильма таковы. У Фаулера в Лондоне нелюбимая жена, а в Сайгоне — любимая содержанка Фуонг. Он знакомится с молодым американцем Олденом Пайлом, который представляется сотрудником экономической миссии, но впоследствии признается, что он агент ЦРУ. Пайл и есть пресловутый «тихий американец». Целью его деятельности во Вьетнаме является поиск третьей силы, противостоящей коммунистам и способной взять на себя управление Вьетнамом после ухода французов и при минимальной поддержке США. Пайл влюбляется в Фуонг и в присутствии Фаулера предлагает ей выйти за него замуж и уехать с ним в Америку, чем подчеркивает преимущество полноправного статуса американской жены сравнительно с ущемленным положением английской любовницы. Однако Фуонг остается с Фаулером, который обещает ей выпросить развод, хотя знает, что супруга ни за что на это не согласится. Вскоре мужчины попадают в переделку, в ходе которой Пайл, имея полную возможность безнаказанно избавиться от соперника, спасает тому жизнь.

Когда газета отзывает своего корреспондента на родину, он просит у редактора отсрочку, а у жены развод, получает разрешение в первом случае и отказ во втором, однако своей подруге сообщает, что получил согласие на развод. Обман вскрывается, вследствие чего Фуонг уходит к Пайлу. Между тем проясняется, что третья сила, на которую уповают США и которой они оказывают военную помощь, — некий генерал Тхе, представленный в романе и фильме как заведомый негодяй, не гнушающийся кровавыми провокациями. Одна из таких провокаций — взрыв начиненного взрывчаткой автомобиля в центре Сайгона, ответственность за который генерал возложил на вьетминовцев, то есть красных.

Пайл говорит Фаулеру, что сожалеет о случившемся и что уже пригрозил Тхе порвать с ним в случае повторения подобных акций. Помощник английского журналиста предлагает англичанину выдать Пайла вьетминовцам для «выяснения отношений». Герой, понимая, что обрекает на смерть ничего не подозревающего американца, назначает ему встречу в указанном вьетнамцами месте, после чего возвращает свою возлюбленную и, судя по тому, что в эпилоге фильма упоминаются его вьетнамские репортажи вплоть до середины 70-х, остается с ней во Вьетнаме.

В романе Фаулер оправдывает свой поступок несколькими мотивами: желанием отомстить за искалеченных и убитых людей, тем, что «Пайла надо остановить», и тем, что «рано или поздно человеку приходится встать на чью-нибудь сторону, если он хочет остаться человеком».

Характерно, что закавыченные слова о человечности, которыми прикрывается англичанин, принадлежат другому персонажу романа и в оригинале звучат несколько иначе: «Стоит поддаться чувству, и все мы рано или поздно становимся на чью-нибудь сторону». Грин-писатель настолько тонок, что дает герою сильнейший аргумент для самооправдания, а внимательному читателю — возможность уличить его в передергивании. Штука ведь именно в том, что герой книги поддается чувствам, заглушая голос разума, в свете которого его доводы ничего не стоят. Во-первых, гражданский и профессиональный долг журналиста состоял в том, чтобы разоблачать провокацию и добиваться осуждения ее организаторов и их пособников, а не в том, чтобы самому пособничать вьетминовцам в расправе над американским гражданином. Столь же предосудительно поведение англичанина и в частных отношениях — сначала он идет на прямой обман, чтобы удержать любовницу, а затем предает и обрекает на смерть спасшего ему жизнь соперника.

Чтобы оценить позицию Фаулера, стоит также процитировать одну из его многочисленных деклараций о превосходстве умудренной историческим (колониальным) опытом европейской культуры над простодушной американской и о том, что он сам понимает в Востоке больше, чем наивный Пайл, начитавшийся книг о преимуществах демократии перед коммунизмом: «Разве кто-нибудь думал о личности того, кто выращивает рис? Единственный, кто обращается с ним как с человеком, это политический комиссар: посидит в его хижине, спросит имя, выслушает жалобы; ежедневно тратит на него целый час, чтобы чему-нибудь научить — не важно чему; но обходится с ним как с человеком, с существом, которое представляет ценность. Не суйтесь вы на Восток с вашим кудахтаньем об угрозе человеческой личности. Тут сразу обнаружится, что вы — неправая сторона: это они стоят за человеческую личность, а мы за рядового номер 23987, единицу в глобальной стратегии». Для людей, знающих, как в действительности обращались с русскими крестьянами сталинские комиссары и с камбоджийскими горожанами — комиссары Пол Пота, рассуждения английского журналиста, основанные на коммунистической пропаганде, куда абстрактнее и дальше от реальности, чем самые риторические американские книги.

Таким образом, истинным антагонистом фильма, вопреки позиции его постановщика, является его протагонист, вполне адекватно сыгранный Майклом Кейном, выдвинутым за эту роль на «Оскар». Сама же картина невольно выносит приговор нескольким поколениям левой интеллигенции, критиковавшей реальные недостатки западного общества с позиций, объективно прокладывавших дорогу куда худшей политической системе.

Остается добавить, что австралийская компания, участвовавшая в работе над фильмом, стала первой иностранной студией, которой правительство Вьетнама выдало разрешение на киносъемки на территории своей страны, а члены национального комитета по киноцензуре единогласно одобрили выпуск в прокат этой «прогрессивной картины, без прикрас рассказывающей о действиях американских империалистов-агрессоров в Юго-Восточной Азии». Нарочно не придумаешь.

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Нон-экшн

Ничего необычного не происходит. Парень с подружкой отправляются на пикник. На них набредает старая (и немолодая) знакомая. Троица, разморенная солнцепеком, окунается в воду. И засыпает под плакучими ветвями на берегу реки. Только-то и всего. Сюжет для полного метра скуден и неказист. Жидковат по меркам школьной драматургии.

Фильм тем не менее длится два полновесных часа (это приблизительно хронометраж всей цепочки нехитрых событий). Странности ленты можно бы списать на раздумчивую созерцательность азиата. Увидеть в них несуетность тайского ума, взращенного вечным зноем и буддийской медитацией. Только вот незадача — свой диплом Апичатпонг Вирасетакул получил в США. Среди фаворитов он называет не местных знаменитостей, а Энди Уорхола. Гениального в своем простодушии художника-вуайериста. Тот ставил камеру на штатив и наблюдал сугубые банальности: сон или пустопорожний треп. И улавливал заодно живую субстанцию текучего времени.

Апичатпонг Вирасетакул принадлежит к тем режиссерам, кто мигрировал в кино из «актуального» искусства — через медийные проекты и видеоарт. Эта тропка в последние годы становится торной (и не только в Азии — в Северной Америке и Европе). Пришельцы несут в головах иную (параллельную по отношению к киношным традициям) систему мышления, порожденную спецификой бытования их визуальных продуктов в условиях галерейных пространств. Посетитель биеннале (в отличие от кинозрителя) волен по собственному выбору выстраивать персональный хронотоп — смотреть видеоролик целиком или урывками, устанавливать маршруты и алгоритмы своих перемещений от инсталляции к инсталляции, от монитора к мони-

«Благословенно ваш» ***(Sud Sanacha)***
Автор сценария и режиссер **Апичатпонг Вирасетакул**
Оператор **Сайомбху Мукдипром**
Художник **Акекарат Хомлаор**
В ролях: **Канокпурн Тонгарам, Мин О, Йенира Йенсуда**
Laong Dao Ltd., Anna Sanders Films
Таиланд — Франция
2002

тору. Исходная «малость» экрана накладывает на автора схиму аскета, принуждает его избегать орнаментальных излишеств — в изобразительном строе и в фабульных ходах. Оттого — протяженные планы, небрежение комбинаторными трюками монтажа, вязкая, аморфная, на взгляд киношника, драматургия. И надобность вглядывания — чтоб распознать в неспешной смене картин «актуальность» концепции и прочие скрытые смыслы.

Речь шла о галерейном видео (в котором таиландский автор в 90-е годы смог утвердить себя). Но базовый принцип «нон-экшн» оказался пригоден и для кинематографа. Вирасетакул — едва ли не единственный режиссер в Таиланде, работающий «партизанскими» методами независимого кино. Вне крупных производственных фирм, за рамками коммерческих жанров. Фильм «Благословенно ваш», его игровой полнометражный дебют, сделан, кстати, при поддержке французских продюсеров. При этом экзотики как таковой (слонов, золоченых храмов) в этой картине нет.

Событийный минимализм — штука обманчивая. Каждый из персонажей картины наделен самобытным характером, внятным вектором жизненных перемен (судьбой), у каждого — своя закадровая история. Только информация эта размыта, растворена во временно́м потоке, будто в воде соль. Процесс вглядывания в кадр (для извлечения смыслов) можно сравнить с трудом солевара или старателя, добывающего из жидкой взвеси драгоценные кристаллы. А можно — с работой дешифровщика древних надписей, который, залатывая лакуны, пробивается к пониманию «темного» — до поры — текста.

Забавно, что первые титры в картине «Благословенно ваш» появляются лишь на сорок пятой минуте. То есть делят ее почти что напополам, отсекая «предысторию» (подготовку к пикнику) от главного действия (поездки за город). Начинается все с обстоятельной сцены врачебного осмотра. Две женщины — юная и не слишком молодая — приводят молчаливого парня на прием. И, на манер сурдопереводчиц, общаются с доктором за пациента. Тот то ли нем, то ли мучается с воспаленной гортанью, то ли вынужден на время заткнуться, чтоб не обнаружить свой чужеземный акцент. Последняя догадка верна (но подтвердится она не сразу). Нелегал из Бирмы, чтобы найти работу в Таиланде, пытается, прикинувшись местным, получить справку от врача. Но визит к доктору завершается неудачей — без предъявления паспорта чаемую бумажку обрести нельзя. Что еще успеваем мы подглядеть до демаркационной линии титров? Что у героя неприятная хворь (кожа шелушится и отслаивается кусками). Что молодая дурнушка по уши влюблена в парня, а зрелая дама возится с ним из корысти. По коротким обмолвкам удается понять: женщина эта когда-то потеряла дочь (та утонула еще ребенком), и теперь в ее голове водворилась блажь — успеть зачать, пока еще позволяет природа. До титров же вводится побочный персонаж — дюжий охранник офиса, которому, похоже, все равно с кем спать (лишь бы не остаться без радостей секса). Поначалу он оказывает знаки внимания молодому бирманцу. А позже смачно совокупляется со стареющей героиней. Эротический акт достаточно откровенен — почти как «честное» порно, как «документ». Эмоциональные «партии» в этом дуэте построены достаточно четко: выплеск тоски и нежности двух одиночек имперсонален. Предназначается не конкретному партнеру, а эросу как таковому (что не мешает мужчине и женщине испытывать благодарность друг другу за совокупность забав). Эротика между бирманцем и молодой тайкой имеет другую логику, иной чувственный привкус. Мужчина лишь позволяет девушке оказывать ему знаки внимания, а зачастую стремится уклониться от ласк. Метафорой их отношений служит сверхоткровенный эпизод: желая возбудить дремлющего любовника, партнерша извлекает из исподнего его успокоенный член. Орган медленно набухает и лениво обмякает, ничего не излив (реальное время, искренний крупный план). Европейца способна удивить та безропотность, с которой две тайские женщины нянчат молодого мужчину. Похоже, материнский инстинкт берет верх над иными потенциями женской натуры. Показательна сцена, когда вся троица окунается в реку. Две тайки держат бирманца на руках. Будто ребенка, нежат его в проточных водах. И эта «инверсия» объединяет их, доставляет каждому свою (субъективную) радость.

Во второй части картины герой слегка приоткрывает себя. Бирманец сочиняет воображаемое письмо домой (фраза в заглавии фильма — «Благословенно ваш» — всего лишь этикетная приписка). Из закадровых замечаний становится ясно, что парень женат. И, похоже, любит свою супругу. Что Таиланд для мигранта — лишь перевалочный пункт на пути в Сингапур. Что его отношения с тайскими женщинами прагматичны, мимолетны, неглубоки. «Субъективность» этих моментов акцентируют граффити — рисунки и каракули из ненаписанного письма, которые накладываются поверх обычного «фотографического» изображения (разъединяя тем самым для зрителя «физическую» и «ментальную» реальность).

Фильм завершает не громогласный аккорд — стихание звука. Погружение в сон. Переход от суетных мыслей к сладостной дреме. К растворению в свободе сновидения. К абсолютной адекватности каждого из персонажей самому себе. Водный поток (река, в чей бег нельзя погрузить себя дважды — всякий раз он будет иным) и пространство блаженного сна (освобождение от аффектов, тихий покой сознания) — вот две доминанты финала. Метафоры ли? Как знать.

Автором напоследок заготовлен негаданный трюк: титр с уведомлением о том, что с троицей будет дальше. Не через пять минут, а в отдаленном «завтра». Бирманец, исполнив мечту, заявится в Сингапур. Дурнушка уедет в деревню, где, к своему счастью, и выйдет замуж. Зрелая дама продолжит делать свой бизнес на иммигрантах из ближних стран. Но может, словами описано то, что каждому только снится? А может, и эта картина попросту снилась нам?

Собирая материалы о фильме, я случайно обнаружил в Интернете контактный адрес Апичатпонга Вирасетакула. Отправил ему вопросы о фильме и стал ждать. Ответ из Таиланда пришел не сразу — уже после того как была написана моя рецензия. Возможно, суждения режиссера немного сместят акценты в интерпретации картины. Но пусть каждый из нас останется при своем.

Заочное интервью с таиландским режиссером происходило на английском языке при посредстве Всемирной сети (которая, как видно, и вправду сближает).

Сергей Анашкин. Суть вашего фильма — вглядывание. Наблюдение за временны́ми потоками, за реакциями обычных людей. Мы знаем о каждом из них не так уж много. Только то, что смогли подсмотреть. То, что эти незнакомцы пожелали сообщить нам. Весьма нетипичный подход к повествованию. Он напоминает мне пьесы Чехова или кино Уорхола. Чем привлекают вас такие нестандартные драматургические конструкции?

Апичатпонг Вирасетакул. Убежден, что нет ничего интереснее реальной жизни. Поэтому, работая над фильмом «Благословенно ваш», я потратил немало времени, чтобы понять своих актеров, чтобы вписать их характеры в условную обстановку, в минималистский сюжет. Частные житейские истории дали мне шанс усложнить и разнообразить вымысел.

Я стремился к тому, чтобы публика могла воспринять такой способ актерского существования, когда человек на экране остается самим собой, проявляется в привычных для него реакциях. Причем не обязательно в диалоге — речь не идет об общепринятых голливудских схемах.

Сергей Анашкин. В чем для вас кроется основное различие между фильмом и видео, между кинематографом и видеоартом? Имею в виду не только их техническое несходство, но и разницу в авторском мышлении. Оказал ли ваш опыт видеохудожника какое-то влияние на игровой фильм?

Апичатпонг Вирасетакул. Видео для меня — образ сего момента. Кино в большей степени связано с воспоминанием, с чем-то, что уже прошло, с опытом создания ленты, с запуском проектора перед показом... Но если формат картины стремится к реальному времени, если камера улавливает спонтанные реакции исполнителей, кино вступает в противоречие с собственной природой. Этот парадокс меня взбудоражил, стал толчком к появлению фильма «Благословенно ваш».

Все, что я делаю, складывается в связную цепочку, в некое подобие дневника. Инсталляции и так называемый видеоарт — вроде набросков к фильмам. В них также проявляется мой нынешний интерес к нестандартным моделям по-

вествования, к освоению границ между реальностью и вымыслом. Забавно, но даже абстрактное видео может дарить идеи для фабульного кино.

Сергей Анашкин. Иностранным критикам не так-то легко интерпретировать азиатское кино. Существует опасность превратно истолковать соотношение «восточных» и «западных» культурных элементов. Многие авторы оперируют одновременно тем и другим (впитали родные традиции, но учились в Европе или США). А как обстоит дело с вашими фильмами?

Апичатпонг Вирасетакул. От западного образования — мысль, что кино есть свобода. Неохватное полотно, куда я волен выплеснуть свою любовь к тайскому пейзажу. Вот площадка для творческих экспериментов на взаимодействии времени и повествовательных форм. Так проявляет себя западное мышление? Как знать. Впрочем, должен заметить: в кинематографе моей страны нет оригинальных канонических конструкций. Наше искусство выросло из представлений придворного театра, который в свою очередь подвергся влиянию многих культур. Классические тайские фильмы вдохновлялись голливудскими образцами. Я надеваю джинсы — и теряю желание рассуждать об идентичности тайца в моем кино. Важнее суметь привнести в фильм собственный личностный и культурный опыт.

Сергей Анашкин. Существенно ли то, что главный герой — бирманец? Насколько я знаю, Таиланд и Бирма долго не ладили между собой. Отчего ваша картина снималась в приграничных районах двух государств?

Апичатпонг Вирасетакул. Фильм — о границах общения, о коммуникации между людьми. Герой-бирманец чрезвычайно пассивен. Он — существо, попавшее в условия изоляции. Или же бесприютный дух, блуждающий по тайской земле. Герой излучает некую расслабленность, душевный покой. И вместе с тем — флюиды чужеродности. Страдание — состояние универсальное (тем более гнет политических смут). Оно коренится повсеместно. Не только в мире людей. Звери ведь тоже подвластны иерархическим нормам. Позиция наблюдателя кажется мне лучшей из всех возможных. Она позволяет понять самого себя, осознать мотивы своих побуждений, причины собственных поступков. Персонажам фильма «Благословенно ваш» безразличен взгляд посторонних. Они хотят обустроить частное пространство, отгородить свой субъективный уголок. Вот попытка бегства в «никуда» (в поисках счастья). Вы поселяетесь в этом «нигде», вы ограничены сводом определенных правил. Счастливы вы или нет? Бог его знает! Я хотел передать зрителю состояние зыбкости, иллюзорности, зависимости от ситуации. Это и есть мой политический выбор. Ведь подобные ощущения может испытывать не только бирманский эмигрант. А за информацией о политике лучше обращайтесь на CNN.

Сергей Анашкин. Как вы добивались нужных реакций от непрофессиональных актеров? Как, к примеру, был срежиссирован секс?

Апичатпонг Вирасетакул. Вначале исполнители не могли принять своих героев. Я считал, что они не должны притворяться. Задача — сохранять адекватность себе, чтобы сознавать мотивировки речей и действий. Мой метод был близок к приемам документального кино. К финалу картины персонажи не распахивают душу до конца. Но зритель убежден: такие люди существуют. Натура каждого из актеров обозначилась на экране. Во второй части (пикник в лесу) индивидуальности стали приоткрываться. Люди говорили то, что считали нужным сказать, мы же их просто снимали. Многие эпизоды были отброшены при монтаже. Но и в тех, что вошли в окончательный вариант, различима самость каждого из наших актеров.

БЛИЦКРИТИКА

ЛЕВ АННИНСКИЙ

Вперед, к природе

Грегор Замза в эпоху клонов. «Превращение» Франца Кафки настолько потрясло меня когда-то, что и сорок лет спустя способно заслонить любую экранизацию. Потрясала обыденная реалистичность реакций на безумие, невесть как поселившееся в людях. Я еще не осмеливался его назвать: я не знал, что же такое заставляет человека превратиться в насекомое, в безвольное ничтожество... в винтик. С мыслью о винтике я начинал понимать, что.

Я думал, Валерий Фокин вдохнет в свой фильм именно эту мысль. Ровные затылки предвоенных среднеевропейцев, поливаемые ровным, как общее на-

«Превращение»

важдение, сквозным дождем, настраивали на тоталитарную метафору. Прибавить к этому можно было только возможности современной кинотехники, поднаторевшей в конструировании людей-пауков, людей-мух, людей-драконов и прочих отпрысков кинометафоры тоталитаризма.

Ничего подобного Фокин не сделал. Собрав великолепный старинг (Евгений Миронов, Татьяна Лаврова, Игорь Кваша), он воспроизвел реалистичнейшую реакцию нормальных людей на... на что? Вот тут-то главное режиссерское решение. Это не метафора. Это, так сказать, медицинский факт. Грегор Замза действительно воображает себя насекомым. Не более того. Чистая медицина: трясутся ноги, выворачиваются руки...

Почему эта медицинская непреложность обретает на экране такую силу? Почему спектакль, поставленный когда-то Фокиным в «Сатириконе» с опорой

на актерские (чисто человеческие) ресурсы, без всякой машинерии и, конечно, без всякого «комбинирования съемок», дает такую киногению? Что именно в нашей жизни объектив кинокамеры увеличивает до степени фантасмагории? Какой-то ничтожный сдвиг в сознании несчастного человека, скачок молекулы мозга, непредсказуемый нюанс химии, нарушающий психику?

Или эпоха биоинженерии, азарт клонирования, экстаз зомбирования особей — менее зловещий контекст человеческой трагедии, чем эпоха оболванивания масс с помощью тоталитарных лозунгов, с чем мы будто бы справились?

Хермер, мужики! В первом эпизоде студент, приехавший на каникулы к родителям, прицеливается молотком по гвоздю и попадает по пальцу. После чего решает остаться в деревне.

Два с половиной часа экранного времени — его постепенное превращение в сельского жителя. Невеста, приехавшая из города, сбегает. Сестра сходит с ума. Родители дряхлеют, отец помирает, надо его хоронить, а дороги занесло,

«Пастух своих коров»

сани вязнут, гроб приходится волочить на листе железа. Еще и власть нависает с угрозами. Совхозное начальство — чтобы не отхватил лишней земли, рыбнадзор — чтобы не съел лишней рыбины. Пропала коза — наверняка мужики застрелили. Так и ждешь, что соседи спалят подворье. Он же — «фермер». Мужики произносят это заморское слово через «х»... а может, я ослышался: в воздухе все время что-то гудит, шумит, воет...

Но не стучит, вот что существенно! Никакой навесной механизации научно-технической эпохи! Хозяйство — на уровне 40—50-х годов: тачка дачника, топорик туриста... Но постоянно что-нибудь фонит: ликующий птичий грай, комарий гуд, свист ветра, шум дождя. И на экране волжские пейзажи, кадры, снятые с высоты птичьего полета, сквозь траву глазами мошки, из-под воды глазами рыбы... Пейзажи пленительные, но тревожное ощущение не уходит. Ждешь кары, а за что, не ведаешь.

Фильм назван не без библейской многозначительности: «Пастух своих коров». Как я понимаю, Гарри и Александр Гордоны предлагают нам робинзонаду, философскую по сверхзадаче и непреложную по фактуре. Главный источник тревоги — деревенский мир — убран за кадр. А может, потому и ждешь беды, что этот мир притаился где-то за кадром?

В финальном эпизоде авторы дают мне возможность вглядеться в лицо бывшего студента (в голубые глаза актера Владимира Чернова), и я с облегчением констатирую: жив.

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

ДКС
(Департамент консульской службы)
Неопалимовский пер., 12
тел. 244-3890

Магазин «Мир печати»
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978-5047

МПТР
(Министерство по делам
печати и телерадиовещания)
Страстной б-р, 5
тел. 209-5033

ул. Пятницкая, 25
тел. 950-6765

Магазин
«Паолина»
ул. Бол. Никитская, 26
тел. 291-6515

Кинотеатр «5 звезд»
ул. Бахрушина, 25

РИА Вести
Зубовский б-р, 4
тел. 201-8388

Магазин
«Молодая гвардия»
ул. Новослободская, 14/19, стр. 4
тел. 972-0541

Магазин
«Ad Marginem»
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951-9360

Магазин
«Книги. Канцтовары. Игрушки»
ул. Академика Варги, 1
тел. 424-5022

Кинотеатр «35 мм»
ул. Покровка, 47/24

Магазин
«Летний сад»
Отд. “Новая книга”
ул. Бол. Никитская, 46
тел. 290-0688

Магазин ОГИ
Потаповский пер., 8/12
тел. 927-5609

ул. Пятницкая, 29/8
тел. 951-7596

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

К О М М Е Н Т А Р И И

М.Шагал. *Венчание.*
1918

Н.СИРИВЛЯ

Над городом

Всю зиму над нашим городом летали влюбленные Шагала.

Представьте: пасмурное, серое утро... Идешь к метро в безликой, спешащей толпе мимо импровизированного базарчика, поднимаешь глаза и... вверху, над таким же убогим серо-зеленым городом, в таком же точно белесом небе на гигантском щите некоей «Промышленно-страховой компании», обнявшись, парят они — мужчина и женщина, освобожденные от власти земного притяжения любовью и гениальной волей художника-визионера. Самое смешное, что в этом небе свободно мог бы разместиться любой из персонажей уличной сцены: вот эта озябшая тетка в зеленоватом пальтс сжимающая в руке невзрачные букетики ранних цветов, и эта бабуля с висящим на шее плакатом «Русское лото», и продавцы газет в синих передниках поверх тулупов... Все они неприкаянно-жалкие, в темных, нелепых одеждах и по силуэту, и по колориту идеально вписываются в шагаловский мир. Они, безусловно, могли бы летать, только не догадываются об этом. И репродукция шедевра на рекламном щите для них, скорее всего, просто слепое пятно в смазанной бесконечной заботой картине реальности. Случайно скользнув глазами по летящим влюбленным, прохожие спешат себе дальше, втекая плотной толпой в душный ад метрополитена... Но над хаотическим скрещением озабоченно приземленных, невидящих взглядов царит взгляд художника, смотревшего на этих смиренных, «нищих духом» человекомуравьев очами любви, прозревая их свободно парящими в небесах... «Крылатые, как ангелы, они взлетали над базаром, над корзинками ягод, груш и смородины»...

Проходя мимо, я всякий раз с уколом стыда вспоминала прочитанную недавно заметку в газете, где говорилось: «На свое место в Третьяковской галерее ненадолго вернулись из бесконечных заграничных турне полотна Кандинского и Шагала. Не пропустите!» Надо бы сходить, говорила я себе и брела дальше по заведенному маршруту: работа, другая работа, еще одна работа, дом, работа... Наконец в один прекрасный день я усилием воли заставила себя свернуть с проторенных путей и отправилась в гигантский ангар на Крымском валу, где выставлено искусство XX века из собрания ГТГ. Этот светло-серый сарай — памятник эпохи, отменившей архитектуру, когда единственным способом произвести впечатление было разогнать пространство убогой панельной хрущобы до размеров аэропорта, — способен с порога отправить в нокдаун всякое чувство прекрасного. Один вид бессмысленно-огромного здания вызывает желание малодушно дезертировать и бежать на край света. Однако же смелость решившегося вступить под эти унылые своды вознаграждается.

Первой наградой мне было сообщение на дверях, что продлена выставка Дионисия. Надо же, какие подарки! Вся выставка — один зал. Два десятка икон,

золотое шитье, иллюстрированные Евангелия из северных монастырей и копии фресок из Ферапонтова. Однако, увидев при входе, прямо против дверей Богоматерь Одигитрию 1482 года, дальше можно было уже не ходить. Мне лично хватило. В гениальной простоте рисунка, в изгибе маленького, нежного рта, в изящной линии носа и непередаваемой печальной отрешенности слегка припухших, несколькими тонкими чертами прорисованных глаз был сосредоточен весь духовный опыт XV века — золотого века русской святости. Нет, иконы Дионисия, в отличие от рублевских, — не окна в мир невидимого. Это лики людей, вплотную соприкоснувшихся с горним миром, ценой неустанных молитв, одинокого подвижничества, бегства в леса и пустыни, глубочайшего смирения и добровольного ухода от мира утончивших свою природу и достигших впечатляющей победы духа над плотью. Это печальные, чуть растерянные лица взрослых, обреченных жить среди неразумных детей.

Крепнущее Московское царство уже готовилось принять пышное наследие Византии. Религиозная идея уже готова была слиться с идеей национально-государственной. Совсем скоро монастыри, основанные святыми пустынниками, обрастут феодальными землями, селами и крепостными, а официальная модель православия потеснит мистическую традицию и она скроется под спудом, затеряется в глухих и недоступных северных лесах... Но пока роковой разрыв еще не произошел, «православное царство» еще не отказалось от наследия «святой Руси» и Дионисий, первый, «пресловущий» художник своего времени (расписывавший Успенский собор в Кремле и Волоколамский монастырь — обитель крепкого государственника Иосифа Волоцкого), запечатлевает на каменных стенах вновь возводимых соборов северных монастырей те райские видения, что посещали пустынников и отшельников, бежавших от мира ради непосредственного, безмолвного и восхищенного созерцания Божественной благодати. Так, в момент зарождения империи официальная, признанная культура Руси еще несет на себе отблеск подлинного, личностного богообщения.

Когда после Дионисия попадаешь в залы постоянной экспозиции XX века и первым делом видишь мадонну Петрова-Водкина («1918 год в Петрограде»), возникает обманчивое ощущение, что четырех посредствующих веков в русской живописи попросту не было. В точке крушения империи искусство яростно и отчаянно пыталось прорваться, вернуться к универсальным истокам бытия. Казалось, в социальный разлом хлынут волны очищающей благодати («В белом венчике из роз — впереди — Исус Христос»)... Величайшая иллюзия, беззащитная и трогательная: отряду патрульных громил придать лик апостолов, петроградской работнице — черты Богоматери, выстроить из знаков и символов искусства мост над бездной, рассекающей наличное и идеальное бытие. Но сколько ни вглядывайся в тихие, простые и правильные черты рабоче-крестьянской мадонны, в них нет никакого определенного выражения. Это табула раза, исключительно потенциальная человечность... Зато в висящем на соседней стене гигантском полотне «Новоселье. Рабочий Петроград» 1937 года — портрет многочисленной рабочей семьи, заселившейся в буржуйскую квартиру, — уже отчетливо видно, как сквозь «иконописные» лики проступают черты персонажей Зощенко.

Русский авангард, с прилежным рвением отличника осваивавший новейшие веяния западной живописи (кубизм, фовизм, пуантилизм, симультанизм и т.д.), лишь в редких случаях достигал подлинных мистических прозрений. Идешь по залам, заполненным сочной, дерзкой, громокипящей живописью, и видишь, как дореволюционный «салон», пережив короткую эпоху «бури и натиска», плавно перетекает в салон советский. И только, быть может, в тишайших полотнах П.Кузнецова, где на смиренные фигуры восточных женщин под ровным и серым небом ложатся румяные блики неведомо откуда идущего «незакатного» света, в загадочных композициях П.Филонова, где мрачное разрастание абстрактных коричневых квадратов и призм словно подбито райским сиянием (Страшный суд, Дантов Ад бытия, темной сетью иллюзий не заслоняющий до конца светоносность Сущего), есть нечто, относящееся к области живописного визионерства.

И еще Шагал. Конечно, я опоздала. Картины «Над городом» на месте не

оказалось. Только табличка и свисающая веревка на белой стене. Влюбленные улетели «неизвестно куда», как сообщила смотрительница, сосредоточенно красившая ногти. Мне осталось довольствоваться лишь небольшим натюрмортом, дождливым видом из дачного окна («На даче») и картиной «Венчание» (1918). Небольшое полотно, глухой серый фон, жених и невеста стоят, скрестив руки. В огромных глазах невесты — испуг, (автопортретный) профиль жениха затуманен печалью, но сверху в розовом сиянии на них спускается Ангел, и на щеке невесты нарисован маленький человек — пророчество о том, что через нее невероятным чудом продолжится род человеческий. На одном квадратном метре холста — все мучительные тяготы земного брака и вся его неотменимая благодать... В отличие от Филонова, Шагал абсолютно экзотеричен. Он говорит открыто, детским, простым языком. Он утешает каждого и каждому сообщает о благословенности его трудной жизни, о Боге, который совсем рядом, где-то «за домом сапожника»... Не передовые парижские «измы», не сюрреалистические изгибы подсознания, не дерзновенная аналитика формы, но тысячелетняя традиция еврейской мистики, жившая в убогих и грязных местечках, в покосившихся синагогах, чудом, нарушив запрет на изображение, должна была прорваться, лечь на полотно, воплотиться в красках, чтобы поведать всем униженным и несчастным обитателям взвихренной социальным катаклизмом страны о том, как любит их Бог.

Наверное, империя должна была рухнуть, чтобы в России появился художник Шагал. Но время иллюзий по поводу единства революции социальной и революции духовной очень скоро прошло. Империя реанимировалась, Шагал уехал на Запад, его полотна откочевали в запасники, надолго уступив место бодрым колхозникам, строителям и рабочим. Когда имперская скорлупа раскололась в очередной раз, он вернулся. И все равно оказался не нужен. У здания Третьяковки на Крымском валу не стоят очереди, по залам бродят немногочисленные случайные посетители, забредшие по большей части на какие-то текущие выставки. Влюбленные Шагала в основном пребывают на Западе или вот так, как этой зимой, парят над городом на рекламных щитах (рекламируя то ли саму галерею, то ли Московское правительство с его программой «информационной поддержки городских музеев», то ли спонсоров, страхующих зарубежные путешествия картин из коллекции ГТГ). В мире мало живописных полотен, способных выдержать использование в целях рекламы, не утратив своего глубинного смысла. Шагал, с удовольствием рисовавший базарные вывески и уличные плакаты, выдерживает. Кажется, его мистически непоседливым персонажам скучно в чинном музейном забвении, и, вырвавшись правдами и неправдами из музейных стен, они порхают над гигантским человеческим муравейником — напоминают неприкаянным постсоветским обывателям, что и им дана способность летать.

АЛЬТЕРНАТИВНАЯ ИСТОРИЯ

ДМИТРИЙ ХАРИТОНОВИЧ

Лекция 5. Философия исторического пессимизма

Правила существуют для того, чтобы их нарушать. Я придумал правила игры: говорить совсем не то, что обещал. А теперь я решительно отвергну их и начну новую лекцию с того, чем закончил предыдущую. Надеюсь, читатель помнит, что сторонников исторического детерминизма я вроде бы зачислил по ведомству ретроградов и унылых пессимистов. Что ж, присмотримся поближе к дихотомии «оптимизм/пессимизм».

Как я говорю своим студентам: «Я старый человек, поэтому помню, что во времена зрелого и позднего застоя марксистско-ленинская философия на современном этапе именовалась «философией исторического оптимизма». В соответствии с законами истории, которые были открыты Марксом, Энгельсом, Лениным и творчески осмыслены современными марксистами-ленинцами, под мудрым руководством нашей партии, ее ленинского ЦК и лично дорогого Леонида Ильича мы неуклонно двигались от развитого (или развито́го) социализма к коммунизму и потому не только могли, но и обязаны были смотреть в будущее с оптимизмом».

А философия исторической альтернативы при ближайшем рассмотрении оказывается в значительной мере философией исторического пессимизма. Как-то так получается, что нереализовавшиеся возможности, «потерянные дороги», по выражению Ю.Лотмана (почувствуйте интонацию!), оказываются лучшими, нежели те, что реализовались.

Концентрированным воплощением такого взгляда на альтернативную историю является недавно вышедшая книга Владимира Лещенко «Ветвящееся время. История, которой не было». (Она появилась в начале 2003 года, и я ознакомился с ней уже после того, как написал третью свою лекцию — «Сад расходящихся тропок», — так что, честное слово, никакого плагиата, просто оба мы совершенно независимо заимствовали один и тот же образ у Борхеса. Оговорюсь сразу: не собираюсь обсуждать ни методологические основания этой книги, ни ее идеологическую направленность.) По В.Лещенко, любая (точнее, почти любая) развилка истории приводит в нашей Реальности к результату заведомо худшему, чем это могло произойти в Реальности альтернативной.

Несколько примеров. Предположим: не Рим победил Карфаген в Пунических войнах, а наоборот. И вот расцветает могучая Карфагенская империя, под гегемонией которой благополучно существуют державы галлов, даков, фракийцев, и все вместе они дают отпор гуннам, готам, франкам и вандалам, так что последствия Великого переселения народов «не были бы столь катастро-

фическими, как в реальности, когда цивилизация в Европе была практически сметена».

Если бы не удались перевороты Петра I либо Елизаветы Петровны и у власти остались царевна Софья или Анна Леопольдовна с Иоанном Антоновичем, если бы Россия капитулировала перед Францией в 1812 году, если бы, наконец, победили декабристы, то виртуальное прошлое, виртуальное настоящее и виртуальное будущее России были бы куда как лучше, чем сейчас: мы не обезьянничали бы перед Западом, сохранили свои национальные основы, взяв при этом у заграницы самое лучшее, у нас было бы смягчено и значительно раньше вовсе отменено крепостное право, мы имели бы вполне демократическую конституцию с сохранением неких элементов сословного строя, Россия не потеряла бы Аляску, а, напротив, распространилась до Калифорнии и установила протекторат над Гавайскими островами. Наука и культура достигли бы невиданных высот, в том числе и потому, что еще в начале 60-х годов позапрошлого века «живы и Пушкин, чей убийца даже не попал в Россию (с какой это стати принимать на службу в русскую гвардию нищего французского эмигранта с сомнительными сексуальными наклонностями?), и Лермонтов, не сосланный на Кавказ и стяжавший себе славу русского Байрона». Словом, по выражению самого В.Лещенко, «подлинно Золотой век». И все это без жутких потрясений, без «радикальных реформ».

Заметим, что прекрасное будущее было возможно не единожды, но каждый раз что-то не получалось. То же можно сказать и о взгляде автора «Ветвящегося времени» на советскую историю. Даже в том — явно не слишком симпатичном ему — варианте альтернативной истории, где во время второй мировой войны СССР выступает союзником нацистской Германии, фашистской Италии и императорской Японии против западных «гнилых демократий», наличествуют свои светлые стороны. После победы — конечно же, не демократий — «Советский Союз не понес тех колоссальных потерь, которыми обернулось для нашей страны нападение гитлеровской Германии. Не погибли двадцать семь миллионов человек, неразрушенными остались 1410 больших и малых городов и десятки тысяч сел и деревень». И даже «уровень жизни относительно высок — ведь не было тех не поддающихся подсчету потерь, нанесенных экономике страны войной и необходимостью послевоенного восстановления».

А уж о послевоенном периоде и говорить нечего. Если бы после смерти Сталина к власти пришел Лаврентий Павлович Берия, то все было бы просто замечательно. Никаких непродуманных амнистий (хотя безвинных отпустить все же надо), никакого волюнтаризма в сельском хозяйстве и всего такого прочего. Правда, «МГБ беспощадно подавляет в конце 50-х — начале 60-х первые проявления антисоветских тенденций в среде интеллигенции, прежде всего Москвы и Ленинграда. Те самые, что дали начало пресловутому диссидентскому движению. И в дальнейшем все реальные антикоммунистические силы просто уничтожаются всемогущим МГБ на ранней стадии». Но, может быть, это не так уж плохо? Ведь «в середине шестидесятых годов советский корабль с человеком на борту совершает облет Луны. Несколько позже, незначительно опередив американцев, именно советский космонавт впервые высаживается на поверхности естественного спутника Земли». Вот какого прекрасного будущего лишил нас «внутрипартийный переворот», организованный Хрущевым.

Что же касается событий наших дней, то В.Лещенко не жалеет гнева и сарказма по адресу «прорабов перестройки». Он признает, что в иной, неперестроечной Реальности могло произойти определенное «закручивание гаек» («диссидентов на свободе почти не остается, а уже сидящих перестают выпускать на свободу»), но не видит в этом чего-либо ужасного: «Подобные действия встречают понимание и, более того, одобрение абсолютного большинства населения». Плач по упущенным возможностям завершается следующим пассажем: «Подведем итог, какой могла бы быть жизнь у всех нас, включая читателей этой книги, в данной ветви истории, в начале XXI в. То была бы, думается, обычная жизнь, весьма похожая на ту, что имела место в 70-е и 80-е гг. Со своими непростыми проблемами, с цензурой, с полными холодильниками

и не очень — полками магазинов. С дешевыми билетами на поезда и самолеты, дешевой водкой, колбасой и дорогими «Жигулями». С иномарками, редкими, как белые вороны. С Афганистаном и политзаключенными. С ВЛКСМ, пионерской организацией и с единой страной безо всяких границ и таможен от Кушки до Владивостока. Без Интернета, НТВ, «макдоналдсов». И может быть, что и без чернобыльской катастрофы. Без организованной преступности, замерзающих городов, веерных отключений электричества, наркомафии, кокаина, «экстази» и СПИДа. Без Карабаха, Ферганы, Тбилиси и Грозного. То есть с мирными Карабахом, Ферганой, Тбилиси и неразрушенным Грозным». А вместо этой — пусть и не райской, но вполне приличной — жизни настал у нас, как было сказано в фильме «ДМБ-2», «полный армагеддец и апокалипсец».

Но вот что любопытно: это апокалиптическое и «армагеддическое» ви́дение реализовавшихся вариантов истории касается почти исключительно нашего Отечества. Нет, конечно, В.Лещенко признает, что на Западе не всё и не всегда идет по оптимальному пути, — вспомним, как он оценивает историческое развитие в случае победы Карфагена. И все же... Вот монголы доходят до «последнего моря» и покоряют Европу. «В Париже, Милане, Риме, Геттингене, Тулузе и Мюнхене самовластно распоряжаются ордынские баскаки, выколачивая плетьми и саблями дань из оставшихся в живых. [...] В пепел обратились библиотеки... Прервались традиции университетского образования, архитектурных и художественных школ, литературы и богословия... А ныне, в XXI в., Европа только-только направляет на звезды первые телескопы, спускает на воду первые неуклюжие пароходы, дивится первым опытам с электричеством, робко запускает в небо первые воздушные шары».

Реальность, в которой СССР вместе с державами «оси Берлин—Рим—Токио» покоряет Европу, ужасна для побежденных. «Европа, жестоко истерзанная, растоптанная, медленно умирает. По-прежнему дымят трубы крематориев в гитлеровских лагерях смерти — Аушвице (Освенцим), Дахау, Маутхаузене и многих других. [...] Искореняется высокая европейская культура, закрывается большинство учебных заведений, вплоть до средних школ и лицеев. Уничтожены все европейские университеты, а тех, кто осмеливается тайно преподавать и учиться, ждет концлагерь». И т.д. и т.п.

И даже — казалось бы, вполне частная тема, — если бы де Голль не пришел к власти в 1958 году, последствия для Франции были бы катастрофическими. «Как видится автору, события в этом случае могли развиваться по двум направлениям — плохому и очень плохому». Не буду разбирать эти версии — В.Лещенко ясно их охарактеризовал.

Но ведь ничего из вышеописанного на Западе не произошло. И получается, что (опять же, как правило) все реализовавшиеся варианты исторического развития были неблагоприятны (а иные — перестройка, например, — просто гибельны) для нашего Отечества, а для Запада — наоборот. У них — «все к лучшему в этом лучшем из миров», у нас — «все к худшему в этом худшем из миров». Вот она, философия исторического пессимизма!

При этом никак невозможно объяснить подобные воззрения лишь идеологической позицией автора «Ветвящегося времени». Ведь А.Оболонский, явный идейный антипод В.Лещенко, в упоминавшейся мною книге «Драма российской политической истории: система против личности» также скорбит об упущенных возможностях, также утверждает, что история России пошла по наихудшему из возможных путей.

А вот на Западе приверженцы альтернативной истории настроены куда оптимистичнее. Я уже упоминал о сборнике трудов американских военных историков «А что, если бы?.. Альтернативная история». Нет, и у них не только «все к лучшему». Например, рассматривается поражение римских войск от рук варваров-германцев в 9 году н.э. в Тевтобургском лесу. Это поражение привело к тому, что Германия от Рейна до Эльбы освободилась от непродолжительного (около восемнадцати лет) римского владычества и никогда более под него не попадала. «А ведь если представить себе, что осенью девятого года обстоятельства сложились бы по-иному, то, может быть, Гитлер не отплясывал бы победную джигу весной 1940 года. Возможно, мы лишились бы лютеранской Библии,

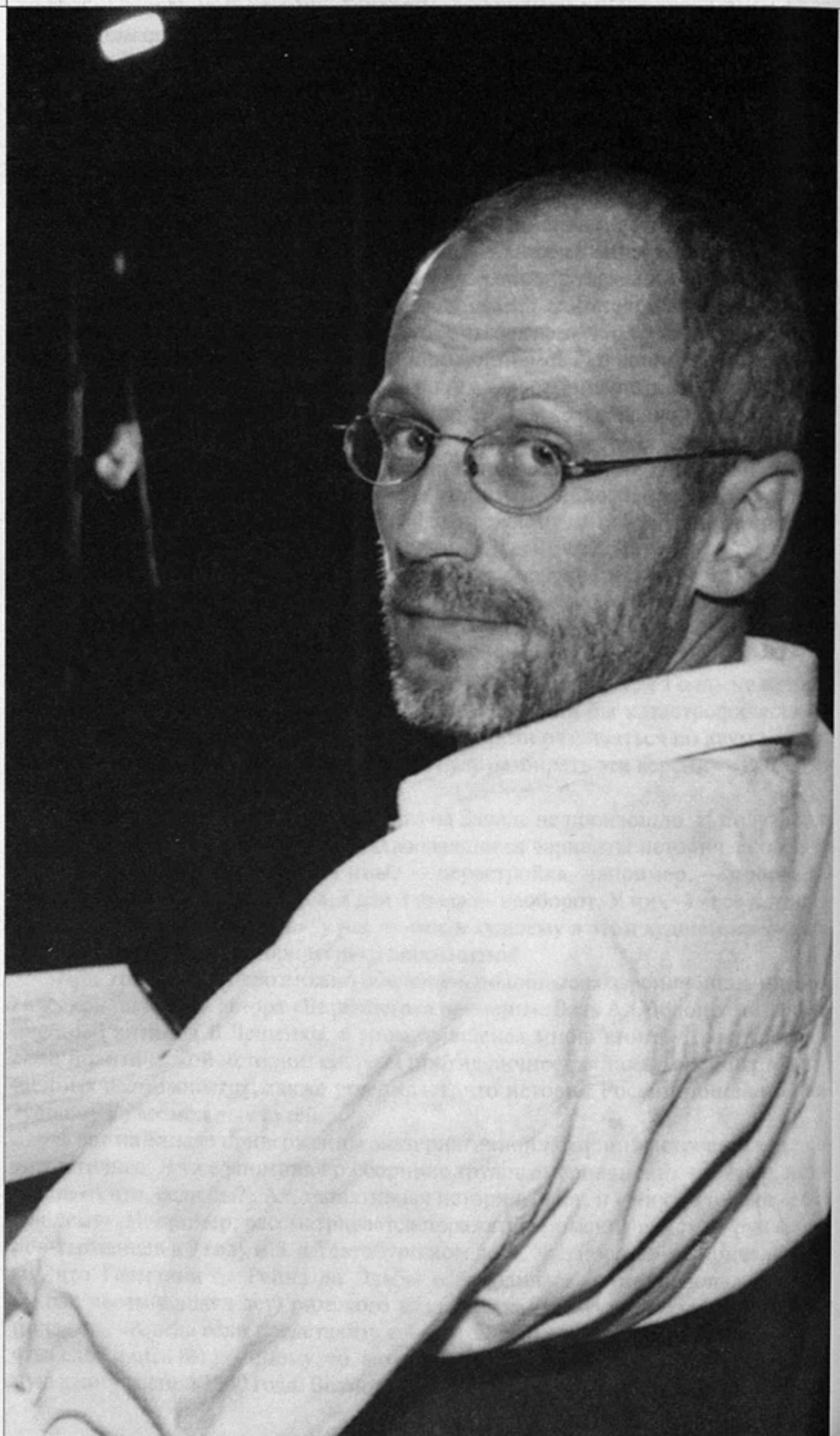
но зато не познакомились бы и с гестаповской униформой. [...] Если бы Августу удалось насадить сады вплоть до Берлина, расширившаяся и усилившаяся таким образом империя в будущем, возможно, дала бы отпор монголам, Москва стала бы столь же свободной, как и Рим, а эквивалент ЕВРО появился бы на несколько веков раньше».

И все же даже тяжкие беды могут принести добрые плоды, пусть и в отдаленном будущем. Предположим: Западная Римская империя не погибла в 476 году, а выжила и обновилась. Или: многократно упоминавшиеся арабы победили бы в той битве в 732 году и создали Европейский халифат. И что же? «Ирония истории заключается в том, что... блестящее будущее стало возможно благодаря *Темным векам*. Европейский халифат после 732 г. или обновленная Западная Римская империя после 476 г., гарантируя континенту стабильность и процветание, подавляли бы попытки демократизации и каких-либо изменений еще в зародыше. Ни халифат, ни империя не допустили бы разгула неуемной свободы, приведшего в конечном счете Европу к ее возвышению. *Темные века* стали для Европы подобием болезненной операции, едва не убившей больного, но в конце концов сделавшей его крепче».

А уж рассмотрение американскими специалистами вариантов истории их собственной страны дает вполне радужную картину. Сколько раз могли потерпеть поражение повстанцы времен Американской революции от британских войск, федералисты от конфедератов во время войны Севера и Юга, вооруженные силы союзников от Германии и/или Японии во время второй мировой, от Советской Армии, случись третья мировая. Ан нет, ничего этого не произошло, историческая кривая вывезла. Есть повод для философии исторического оптимизма.

Впрочем, что это мы все об альтернативности. Детерминизм тоже может стать (и становится!) оной оптимистической философией. Но это уже совсем другая история.

И М Е Н А



А.Гордон

Фото М.Зильбера

ЕВГЕНИЙ СУЛЕС

Александр Гордон. Внутреннее изгнание

Александр Гарриевич Гордон — одно из самых интересных, противоречивых и спорных явлений наших массмедиа. Именно явлений. Поэтому моя статья скорее не о Гордоне лично, а о некотором культурно-смысловом пространстве вокруг него, о знаке, который он несет, об образе, сознательно и бессознательно им создаваемом, о том, как я этот образ читаю, знак расшифровываю.

Один мой приятель спросил: «Я так и не понял, ты его хвалишь или ругаешь?»

Я его исследую.

...И увидел Гордон бездну, и тьма объяла его. И открылся ему ужас. И взял он повесть отца своего и снял по ней фильм. И назвал его по имени повести: «Пастух своих коров». И Россия там была пуста и безвидна, и пространство в ней пожирало людей быстрее, чем время. Фильм был долгим и скучным, тягучим, как сама жизнь в стране, «где читать всегда было интереснее, чем жить». И сказал Гордон: если бы я снова снимал мое кино, я сделал бы его еще длиннее. Человек в этом фильме попытался отказаться от социума, от суеты и неправды большой жизни, решив соединиться с природой, с родной землей, точь-в-точь как Лев Толстой, — а у него ничего почему-то не вышло. Потому что пространство в России убивает быстрее, чем время... Или потому что человек был такой. Никого не любил... Или потому что кузнечиков всех не перебьешь... Или еще почему... Не получилось у него. И сказал Гордон: мой герой — реальный человек, живет у нас в деревне и по сей день, но лучше бы умер. И еще: на девяносто процентов мой герой я сам, больше всего я не хотел вызвать к нему сочувствие, драмы быть не должно, и никто, ни один зритель, слава Богу (которого нет), не пожалел моего героя, а я — пожалел, и даже очень, и драму увидел, да еще какую...

Настоящий художник, творец делает дело, невзирая на лица. Его ведет по жизни некий божественный (или природный, или мамин-папин, как хотите) «плевок». При рождении (или зачатии) отмерено ему в меру небесной щедрой несправедливости, и художник мучается-радуется, узор этот, серебряный, реализует. Как стрела, пущенная в цель, не может отклониться и летит напрямую, самым кратчайшим, верным и стремительным путем в самое яблочко, так и настоящий художник. Гений, даже если захочет, не может отклониться ни на миллиметр, а далее по степени убывания таланта: чем меньше его отмерено, тем большая свобода приложения способностей. Лев Толстой говорил: если можешь, не пиши. Вот художник и пишет только, если не может не писать, и пишет только то, что может, что дано. Художник только возвращает. Или возвращается. Он, конечно, может желать понравиться, и даже страстно желать, вплоть до масштабов вселенской любви, что чаще всего и бывает. Но сделать для этого ничего специально не может. И вот парадокс: если это настоящий художник, то он обязательно понравится и зрители найдутся. И немало. И при-

знание придет. А все эти выверенные тест-просмотрами фильмы для среднеарифметического безликого скудоумия, они, конечно, деньги отобьют, но кто их вспомнит добрым словом через какие-нибудь пару-тройку лет?

Вот так и у Александра Гарриевича появилась потребность снять *такое* кино и на *такую* тему — взял и снял. Народ, понятное дело, на фильм не ломится.

Для меня в облике Александра Гарриевича есть что-то от древних еврейских пророков. Может быть, оттого, что Гордон категорически не хочет понравиться (или делает это настолько тонко, что даже не заметно). Он просто говорит. Говорит то, что думает, о том, что ему интересно, так, как ему интересно. Если с тобой говорит неумный человек или вообще хам, почему бы ему об этом прямо не сказать и не поставить его на место? Насчет первой категории (неумных людей) можно, конечно, еще поспорить, но уж с хамами, согласитесь, так поступать и надо. Что Гордон и делает (вернее, делал в «Хмуром утре»).

Если вы не хотите улыбаться, зачем же улыбаться — да еще с утра — только потому, что вы телеведущий (это уже какой-то новый рефлекс или профессиональная болезнь!). Меня лично от этих фальшивых улыбок уже тошнит, не телевидение, а макдоналдс какой-то. И от фальшиво-равнодушной вежливости, и от политкорректности тоже тошнит. И вот в телевизоре появился чуть ли не первый здоровый ведущий. У него утро, оно, понятное дело, хмурое (у меня, например, тоже), и он *не улыбается* (ну разве что повод настоящий будет, рассмешит кто, но только по-настоящему рассмешит, без поддавков). Правда, через какое-то время (я думаю, не без влияния Гордона) пошла мода на мрачных ведущих. Но у них другой крен, те улыбались без повода да смеялись без причины, а этим улыбаться запрещено под страхом смертной казни, да и какие-то они все неестественные и неживые.

Дальше. Не нравится Александру Гарриевичу Тарковский, ну не нравится! И что ему теперь только за то, что тот — признанный классик, любить его прикажете? Я лично не прикажу. Не любит, ну и его трудности. Тут, правда, есть одно «но». Слишком чего-то многих Гордон не жалует. Тут и Высоцкий, и Цветаева, и Николай Гумилев, и Сокуров... И одно дело сказать «не люблю», а другое – «ненавижу»... Да и само обвинение Тарковского, что он, мол, занимался интеллектуальными шарадами, одними символами, апеллировал исключительно к мозгам зрителей, а не к чувствам, вызывает у меня недоумение, особенно когда оно звучит из уст Александра Гарриевича: уж, казалось бы, кто говорил бы про пагубное обращение к интеллекту, а не к чувствам, так только не Гордон.

«Пастух своих коров»

«Пастух своих коров»

Нравится Гордону говорить о проблемах микрокосмоса, или о «Хунне» Гумилева, или об открывшемся ему ужасе, он об этом и говорит. Ему это интересно. Многим непонятно. Я когда Мартина Бубера читаю, тоже многого не понимаю, а если в учебник по высшей математике или в текст на санскрите загляну, вообще ничего не пойму. Только это мои проблемы, и математика здесь при чем?.. Кто-то не понимает, зачем двадцать два взрослых мужика бегают по полю и пытаются один маленький мячик в ворота закатить. Тут два варианта: либо вы просто переключаете телевизор — либо пытаетесь понять. Но гордоновская программа многим почему-то не дает покоя (наверное, не очень приятно ощущать, что кто-то там, да еще в телевизоре (!), умнее и образованнее тебя, любимого), тут обязательно надо что-нибудь едкое сказать, вроде того, что ведущий со товарищи похожи на людей, наевшихся галлюциногенных грибов. То есть в сознании теле-попс-кич-зависимых умные, образованные люди — непременно наркоманы.

Продолжая тему пророков, замечу, что у Александра Гарриевича, как и полагается пророку, даже изгнание из отечества было (в Америку), правда, добровольное. Но это только с одной стороны оно добровольное. Камнями, само собой, в него никто не кидал и, как Бродского, из страны не высылал, но все-таки если человек уезжает с родины, да еще за океан, да еще если это русский (про еврейство еще поговорим), а ведь кто-то умный сказал, что ностальгия чисто русская болезнь, то, значит, изгнание было, может быть, внутреннее, но было. Человек бежит, сам не понимая от чего, — от страны ли, от пространства, сжирающего быстрее, чем время, от хаоса, от бездны, от ужаса, от людей, Бог весть от чего. В Америку ли бежит, в деревню (как герой гордоновского фильма). Или, как герой Кортасара, не убегает, а сам преследует. А потом тупик. Человек возвращается (или умирает). Потому что понимает, что всегда убегал от самого себя, а от себя убежать нельзя.

— А вы себя любите? — спрашивает Дуня Смирнова Гордона в «Школе злословия».

— Нет, блин.

— Тогда вы и других не любите именно поэтому?

— Да, блин... А я скрываю это? Я хоть раз пытался выдать себя за другого человека?

Вернувшись, Гордон, как и подобает пророку, предсказал скорую гибель Соединенным Штатам: «Сегодня Америка выбирает своего последнего прези-

дента». В этом, правда, было нечто комичное. Но Гордон, как я уже оговорился, не пророк, а может быть, и пророк. Нашего времени. Все в этом мире мельчает. У кого-то был Исаия, у кого-то Солженицын, а у нас Гордон. Такое время.

Кстати, сам фильм, как метко подметила смешливая Дуня Смирнова, называется «*Пастух* своих коров». И фамилия у Александра Гарриевича говорящая, нечто величественное, гордое заложено в ней. И программа называется его же именем — как книги пророков. Амос, Иезекииль, Гордон.

Все лжепророки всегда говорили хорошее, приятное, то, что люди хотели услышать. И поэтому их любили. А настоящие пророки ничего хорошего почти и не проповедовали, потому что говорили правду и говорили не они, а Бог. И их побивали камнями, изгоняли, убивали. Христа распяли. А антихриста будут носить на руках и целовать ему ноги.

«Школу злословия» Гордон закончил тоже, как пророк: мол, миру вашему, дорогие мои, хорошему и милому, конец, и идет ему на смену тьма, бездна и ужас, и не так уж много времени осталось, чтобы проверить, кто из нас прав, а кто нет. А чуть раньше объявил, что ужас, его охвативший, — это целый мир, и вглядываться в него безумно интересно, и до кучи назвал себя проповедником и проводником спускающейся тьмы. Толстая стала его крестить. Гордон не исчез.

Пришло время коснуться темы кровавой и взрывоопасной, особенно у нас на святой Руси, — обещанной выше темы еврейства.

На мой взгляд, поведение Александра Гарриевича еврейством пропитано; образ, который он несет, глубоко еврейский. Оговорюсь сразу, я не ставлю этому ни знак «минус», ни знак «плюс», я просто думаю, что это так. Я не антисемит. Если уж выражаться в таких категориях, то скорее наоборот. Сам я на четверть еврей и очень сильно ощущаю на себе печать еврейства, это что-то вроде «зова крови». Вырос в Москве, деда, неверующего советского еврея, никогда в глаза не видел, потому что он умер, когда меня еще в помине не было, отец – православный, мать — хохлушка, про евреев я знать ничего толком не знал... Но, видимо, еврейская кровь такая сильная, что пробивается даже сквозь три четверти гойской.

То, о чем я сейчас пытаюсь сказать — о еврейском духе или ментальности, – лучше всего выражено в фильме Генри Бина «Фанатик» (более точный перевод слова «believer», стоящего в заглавии картины, — «верующий»).

Еврейство Гордона выражается почти во всем. Страх перед пространством и, в конце концов, боязнь и нелюбовь самой России. «Фобия» — переводится как страх, но и как нелюбовь тоже. Россия для еврея чужая, чужеродная (да еще и очень большая) земля (а еврей не имеет, не должен иметь своей земли) и культура, впрочем, как и любые другие земли и культуры. Отсюда фильм Гордона с его ужасом перед пространством, с его нелюбовью к России, отсюда его нелюбовь к Тарковскому, Высоцкому, постоянные, уже ставшие притчей во языцех стычки с православными священниками (после одной из которых, как я понимаю, «Хмурое утро» и перестало выходить на экраны).

Еврейское нежелание нравиться и даже (чаще всего подсознательное) желание не нравиться. Дэниел Балинт, главный герой «Фанатика», говорит, что еврей только притворяется, будто ему надо дать спокойно жить и изучать Тору, на самом деле еврей хочет, чтобы его ненавидели. Египетское рабство, продолжает Балинт, сплотило евреев в нацию, погромы закалили, Освенцим дал рождение государству Израиль. Еврей за тысячелетия привык, что его ненавидят, и научился извлекать из этого пользу. Это уже в его генах, в его крови. Про нежелание Александра Гарриевича нравиться было сказано выше, отсюда же все его резкие высказывания, скандалы, провокации, будто он специально хочет навлечь на себя всеобщее возмущение.

Еврейское глубокое чувство вины и ощущение вечной неприкаянности, изгнанности, изгойства (как странно звучит это слово по отношению к еврею), отсюда нелюбовь к себе и другим, а и то и другое чаще всего соседствует с сильной гордыней. Странная смесь избранности и проклятия. Избранность как проклятие, проклятие как избранность. «Ибо кого люблю, того и наказываю». В «Фанатике» говорится, что чувство вины и ущербности у еврейского народа идет еще со времен Авраама, согласившегося по велению Бога убить сына своего Исаака. И хотя нож был вовремя отведен Богом, Авраам все-таки уже убил Исаака в

сердце своем. Возможно, с тех пор в душе любого еврея кроме любви к Богу живет постоянно и ненависть. Само имя Израиль было дано Иакову, сыну Исаака, когда он ночью таинственным образом *боролся* с Богом. Евреи породили идею единого Бога. Евреи родили Иисуса — Бога. Они же Его и убили, «кровь сего Праведника на нас и на детях наших». Из них же выйдет и антихрист.

«Я люблю и ненавижу, кто ответит почему?» — слова Катула взяты Генри Бином в эпиграф «Фанатика» («Верующего»). Александр Гордон повторяет из раза в раз, что Бога нет, будто ему это доставляет удовольствие, будто он хочет сам себя в этом убедить.

Еврейское желание разложить все по полочкам, желание быть умнее других, раз не смогли быть сильнее. Тогда как в Израиле, где впервые за много веков у евреев появилась сила, явный упадок интеллекта и талантов среди рожденных уже там, на своей земле, в своем защищенном государстве. Еврей — мастер выживания в чужих, враждебных условиях. Он учился этому тысячелетиями, это опять же у него уже в генах, в крови. Чтобы выжить, он должен быть умнее других, он должен быстро и хорошо соображать, как компьютер, как машина, потому что он окружен со всех сторон опасностью, каждую секунду ему может понадобиться принять единственно верное решение. Чтобы выжить, еврей должен быть работоспособнее, успешнее других. И он должен мало чувствовать. Во-первых, ему некогда, во-вторых, чувства лишают сильных силы, умных — рассудка. Все это опять же подходит к Александру Гарриевичу — и поразительная работоспособность, и успешность, и недобор в чувствах, о котором много говорили ведущие «Школы злословия».

Еврейские туманные черты пророка и мессианства: каждый еврей немного Мессия, он несет в себе еврейскую плоть и еврейскую кровь, то есть плоть и кровь Христа. Вся наша культура стоит на огромном камне, Библии, — еврейской книге. Евреи научили нас жить, они наши учителя: все пророки, апостолы, Дева Мария, наш Бог, в конце концов, были евреи. Поэтому, кстати, любой антисемит — богохульник. Ругая евреев, он ругает плоть и кровь Бога, которые святы, Ими причащаются во всех христианских церквях.

Еврейское желание абстракции, относительности, подрыва всех основ и устоев, потому что для еврея есть только одна основа — Бог. Отсюда (плюс ненависть к Богу и враждебность любой окружающей среды, любого существующего строя) участие многих евреев в революционных, атеистических, нигилистических, разрушающих движениях. По этой же причине еврей не имеет своей земли, у еврея должна быть только вертикаль — только Бог, а как говорит в «Фанатике» один раввин: «В иудаизме главное из тринадцати определений Бога, «айнцоф», переводится как бесконечный, а иногда как бесконечная пустота...» У Гордона это выражается в абстракции чисто научных интеллектульных измышлений.

В ужасе и тьме Александра Гарриевича я вижу отголосок еврейской мистики, каббалы. Весь Ветхий Завет пронизан страхом, карами, некоей могучей, как ураган, силой, непознаваемой, не имеющей ни вида, ни образа, а возможно, не имеющей и любви. Могучая воля, которой можно только подчиниться, раствориться в ней, стать ничем, пустотой, умереть. В книге «Исход» сказано: «И вошел Моисей во мрак, где Бог». Мрак, распространенный для еврейской мистики, образ присутствия Бога.

Иудаизм во многом как бы религия без Бога, вера на грани неверия, неверие на грани веры, любовь на грани ненависти, ненависть на грани любви, неистовство. В том же «Фанатике» есть диалог: «Ты не только не можешь видеть или слышать Его, но ты даже и думать о Нем не можешь... Тогда какая разница, существует Он или нет?..» «Нет никакой разницы... В иудаизме нет ничего, кроме пустоты. Иудаизм — это не совсем вера, главное — совершать действия...»

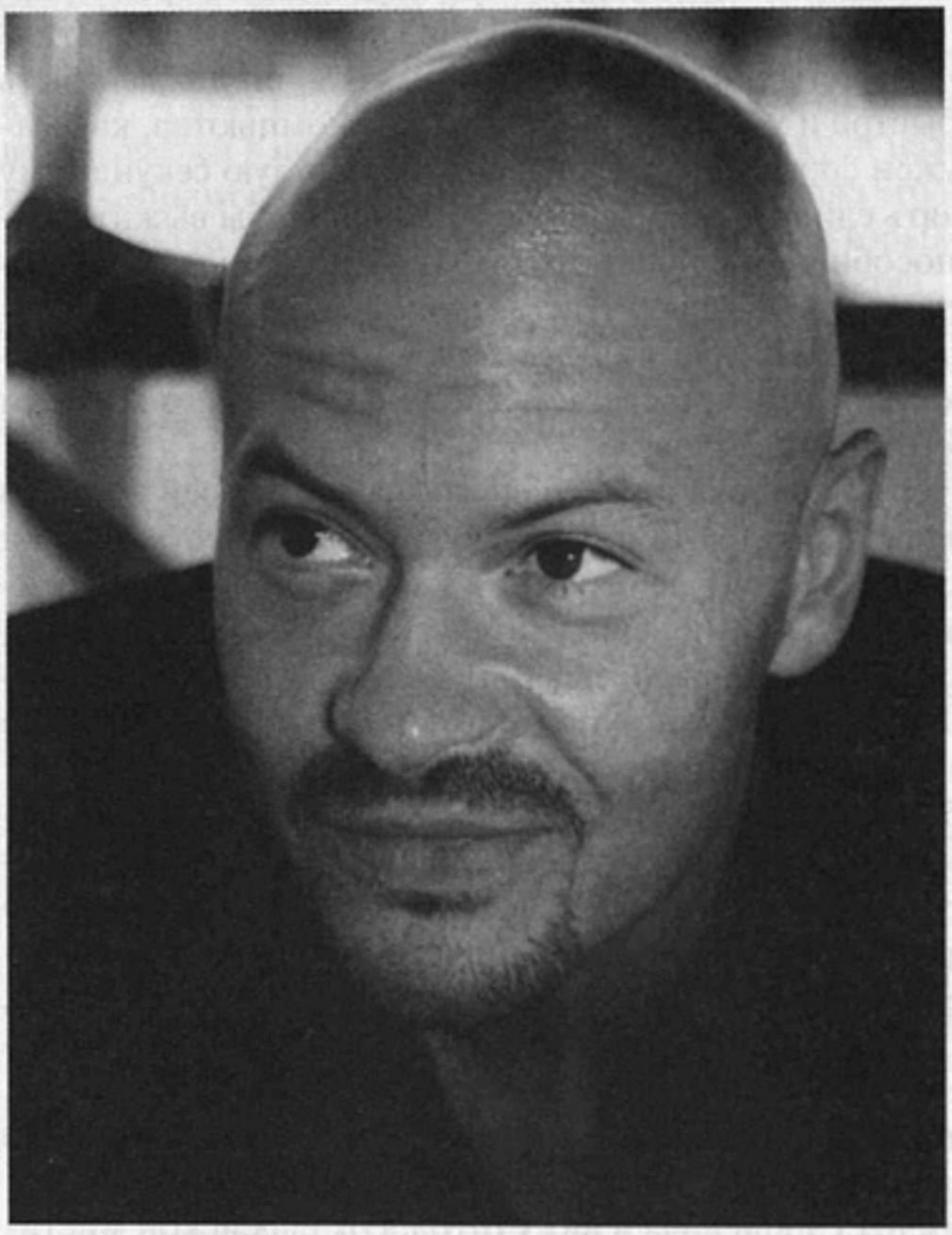
«Фанатик» заканчивается самоубийством героя. После смерти он бежит вверх по бесконечной лестнице. Учитель окликает его: « Разве ты не знаешь, что там никого нет?» Дэниел Балинт продолжает бежать.

Что же заставляет нас бежать к Богу, бежать вверх, бежать снова и снова, почему, как задавался вопросом герой Иштвана Сабо в картине «Вкус солнечного света» (тоже еврей, между прочим), почему Он нам так нужен, если Его, как часто повторяет Александр Гарриевич Гордон, нет?

ФЕДОР БОНДАРЧУК:

«Я — идеальный князь Мышкин»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ



Ф.Бондарчук

Федор Бондарчук — актер, клипмейкер, продюсер, ведущий программы «Кресло» на «СТС» и теперь уже кинорежиссер — заканчивает работу над полнометражной картиной о войне. Задумывалась она как римейк «Судьбы человека» Сергея Бондарчука, но постепенно превратилась в самостоятельную историю. В момент нашего разговора у Федора была лишь идея фильма и говорил он, естественно, про то, что мечтал снять тогда. Что бы он сказал сегодня, не знаю, ибо поймать Бондарчука для продолжения интервью практически невозможно. Как мне это удалось в первый раз? Наверное, случайность...

Елена Кутловская. Федор, что вы сейчас делаете?

Федор Бондарчук. По-прежнему снимаю видеоклипы, любимые мною, рекламу. Как режиссер готовлю полный метр, даст Бог, все получится. Были и остаются большие проблемы с финансированием. Вот задумал римейк отцовского фильма «Судьба человека».

Е.Кутловская. Вы все-время что-то доделываете за Сергея Бондарчука. Говорят, что-то изменили в культовой советской картине «Война и мир».

Ф.Бондарчук. Я ничего там не доделывал.

Е.Кутловская. Но газеты писали, будто вы пересняли некоторые куски с использованием новейших технологий.

Ф.Бондарчук. Не-воз-можно! В стране не осталось журналистов, которые действительно знают и отслеживают все, что происходит в кинематографе. Как-то Лев Новоженов, уважаемый всеми человек, спросил меня: «А кто же был реальным режиссером «Ватерлоо»? Ведь Бондарчук снимал только батальные сцены». Это Новоженов в Интернете вычитал! Мне ужасно больно слушать подобные бредни. Ни у одного вменяемого человека не поднимется рука что-то добавить в культовый фильм, а особенно у сына — переделывать что-то в работе отца. Реконструкция «Войны и мира» — это проект Министерства культуры и «Мосфильма». Они сделали звуковую версию, Dolby Surround, то есть «развели» звук в картине на цифру. Если раньше он шел из двух колонок, сейчас идет из двадцати восьми. Это та же музыка, но она звучит по-другому.

Е.Кутловская. Вы хотите сказать, что звук что-то меняет?

Ф.Бондарчук. Конечно, это же целая палитра! Если бы отец был жив... Господи, это же была его мечта!

Е.Кутловская. Так почему же говорят о дополненной вами версии?

Ф.Бондарчук. Это демоны не могут успокоиться. Все вранье! Как говорили, что Бондарчук получил «Оскар» за спецэффекты, так до сих пор это и продолжается.

А что касается «Судьбы человека», я, действительно, хочу сделать римейк, перенеся события в период первой чеченской войны, но это будет не рефлексия по поводу произведения Шолохова, а рефлексия по поводу фильма Сергея Бондарчука. Мы с Петей Луциком, царство ему небесное, начинали работать над этой картиной вместе.

Е.Кутловская. А почему именно римейк?

Ф.Бондарчук. Можно не называть это римейком, можно сказать, что я снимаю фильм про войну. Я долго мучился в поисках сценария, который бы меня реально взбудоражил. И вот наконец нашел то, что искал! Во-первых, меня очень волнует чеченская война, а во-вторых, мне интересно сделать римейк. Я не хочу пускаться в подробные объяснения. Пусть решает зритель. Буду краток: в моей картине будет герой, который в картине отца был шофером. Он будет шахтером, у него тоже будет жизнь до войны и тоже будет семья. Больше ни слова не скажу...

Е.Кутловская. Шофера в «Судьбе человека» играл Сергей Бондарчук. А кто будет играть шахтера?

Ф.Бондарчук. Я. Иначе идея римейка теряет смысл.

Е.Кутловская. А что вы оправдываетесь? Вы хороший актер.

Ф.Бондарчук. Правда? Мне очень приятно, ей-богу.

Е.Кутловская. Почему вы так мало снимаетесь?

Ф.Бондарчук. Потому что не везде и не у всех соглашаюсь работать.

Е.Кутловская. Почему?

Ф.Бондарчук. А зачем?! Это ж не мой хлеб. Я играю то, что мне нравится. Отец, между прочим, тоже не везде снимался. Он, например, никогда не играл председателей или директоров заводов, не хотел! И я отказываюсь от огромного количества тупых предложений. Я лучше сыграю бесплатно у Гришки Константинопольского.

Е.Кутловская. Среди критиков существует устойчивое мнение, что «8‰ долларов» — фильм за гранью профессионализма...

Ф.Бондарчук. Ну, может быть, с точки зрения кинематографического сообщества это так. Сговор критиков меня не волнует. Мне лично приятно с этим человеком работать, и если бы не было Гриши, то у меня не было бы такой роли. Роли, которой я доволен.

Е.Кутловская. А как вас занесло в сериал «Мужская работа» Кеосаяна?

Ф.Бондарчук. Кеосаян — мой однокурсник. Никогда в жизни не думал, что я сподоблюсь играть в сериале.

Е.Кутловская. Если уж вы не у всех снимаетесь, то выбирать должны лучших среди лучших. Кеосаян к ним явно не принадлежит...

Ф.Бондарчук. Да, у него репутация очень... странная. Но вот уговорил он меня, уговорил. Что-то напомнило мне наши первые институтские годы. И вы знаете, у нас с ним было очень нежное сотрудничество. И я получил массу удовольствия от работы. Фильм, кстати, про войну...

Е.Кутловская. Почему сейчас все снимают фильмы про войну? Так действует Чечня?

«8½ долларов», режиссер Г.Константинопольский

Ф.Бондарчук. Кто все? Раз-два и обчелся. Хотя для нашей страны необходимо снимать, снимать и снимать фильмы про войну! Мы же забыли про героев. Наши киногерои — засранцы, наркоманы. И на этих уродов должен смотреть мой сын?! Я понимаю английские фильмы на подобные темы: наркотики и борьба с ними, пусть пассивная, — это же почти кино о войне. Или проект «Догма», авторы которого честно говорят о наболевшем. А у нас просто врут на модную тему! Вранье «от» и «до» за большие гонорары. Это же пошло и отвратительно!

Е.Кутловская. Разве про Великую Отечественную войну было мало вранья? Вспомните советские фильмы...

Ф.Бондарчук. «Баллада о солдате» — вранье? «Судьба человека» — вранье?

Е.Кутловская. Вы сейчас приводите в пример лучшие фильмы. А их было куда меньше, чем...

Ф.Бондарчук. Так и нам сегодня нужно кино нормального качества! У нас что, режиссеров нет? Нормальные люди с душой и сердцем исчезли? Я патриот! Я считаю, что есть люди, на которых можно равняться, и есть темы одухотворенные, взывающие к человечности, к которой и должен взывать хороший кинематограф. А иначе зачем вообще заниматься кино? Может быть, я идеалист, но такое отношение к искусству мне отец внушил. Всей своей жизнью, всем своим творчеством внушил: добро, любовь, позитивное начало *должны* присутствовать в фильме. Как можно так ненавидеть свою страну, как ненавидят ее современные любители поживиться на модных темах? Так глумиться, злопыхательски радоваться невзгодам и бедам, которые происходят у нас? Должна же быть боль в сердце. Может быть, это никому и не нужно, но во мне она есть. Спасибо отцу!

Е.Кутловская. То, что вы сейчас говорите, вроде бы вполне понятно. Ведь вы сын мэтра советской кинорежиссуры. Но ваш имидж как-то не вяжется с жизнеутверждающей патетикой.

Ф.Бондарчук. Я не расскажу вам про мой имидж ничего! Ни слова о том, зачем и почему я веду себя так или иначе. После премьеры картины «Даун Хаус» Романа Качанова моей маме кто-то с ужасом сказал: «Ира, как ты позволила Феде сняться в *такой* роли и в *таком* фильме?» В какой *такой* роли я снялся? Почему-то все ждали от меня очень праведной и правильной жизни в искусстве, если то, что я делаю, можно назвать искусством.

Е.Кутловская. Зачем вы стали снимать клипы?

Ф.Бондарчук. Ой, мне это жутко нравится. И ведь я был первым! Я все это придумал! Помогала ли мне слава отца? Да, помогала, и я нашел, занял некую нишу. Эта работа дала мне внутреннюю самоудовлетворенность. Я самолюбивый человек. Но не тщеславный и не самовлюбленный.

Е.Кутловская. Вас оскорбляло публичное низвержение вашего отца, отрицание всех его заслуг перед советским кино?

Ф.Бондарчук. Не столько оскорбляло, сколько... Понимаете, я не могу про-

«Даун Хаус»,
режиссер Р.Качанов

стить всем этим людям, что они украли у меня пусть даже минуты общения с моим отцом. Я человек верующий, и надо прощать, но вот этого до сих пор не могу простить. Последние годы жизни с папой были просто фантастическими. Как мне не хватает общения с ним!.. И я не могу простить, что из-за этих шакалов он ушел раньше, что они мучили его.

Е.Кутловская. Какие советские блокбастеры вы любите, если любите вообще?

Ф.Бондарчук. Например, «Пираты XX века». Я в детстве просто упивался этим фильмом. Каратэ, красавец Еременко, яхты обалденные, мужики — настоящие герои. Упоительно ирреально!

Е.Кутловская. Это же было откровенно второсортное кино, лекало с западных боевиков.

Ф.Бондарчук. Но ведь кино же! (*Радостно.*) Шел у нас в прокате французский фильм «Братство волка». Полная ерунда! Ну и что? Я взял билет, купил попкорн, сел и отлично провел время. Обожаю фильмы второго сорта! Обожаю смотреть отвратительное кино! Наше постсоветское, посткооперативное кино. Это так смешно! Просто замечательно.

Е.Кутловская. Ну это в вас говорит профессиональный кураж.

Ф.Бондарчук. Конечно, кураж!

Е.Кутловская. А почему вы не снимаете блокбастеры?

Ф.Бондарчук. Я буду их снимать.

Е.Кутловская. Когда?

Ф.Бондарчук. Вот прямо сейчас этим и займусь. (*Смеется.*)

Е.Кутловская. И какой жанр?

Ф.Бондарчук. Боевик или триллер. Но с деньгами беда. А как сделать малобюджетное кино, я не знаю, я этой формой не владею. За сто тысяч рублей с двумя актерами? Мне это неинтересно. Из меня глобалка сразу же прет. Не два, а сто два актера. С другой стороны... Сижу тут с вами и бла-бла-бла... Я же снял энное количество клипов, но пока что за мной нет полного метра... Всё, не буду больше отвечать на вопросы. Я очень закрытый человек и не пускаю в тайные уголки своей души... незнакомых людей.

Е.Кутловская. Вы скромный человек?

Ф.Бондарчук. Я? (*Заходится в приступе смеха.*) Я — идеальный князь Мышкин. Это однозначно! Нежный, трогательный, идеальный человек — это я, Федор Бондарчук. Даже к гадалке можно не ходить. (*Фальцетом в сторону.*) Боже, меня теперь разорвут на части! И пусть рвут, я рваный буду, может быть, еще интереснее.

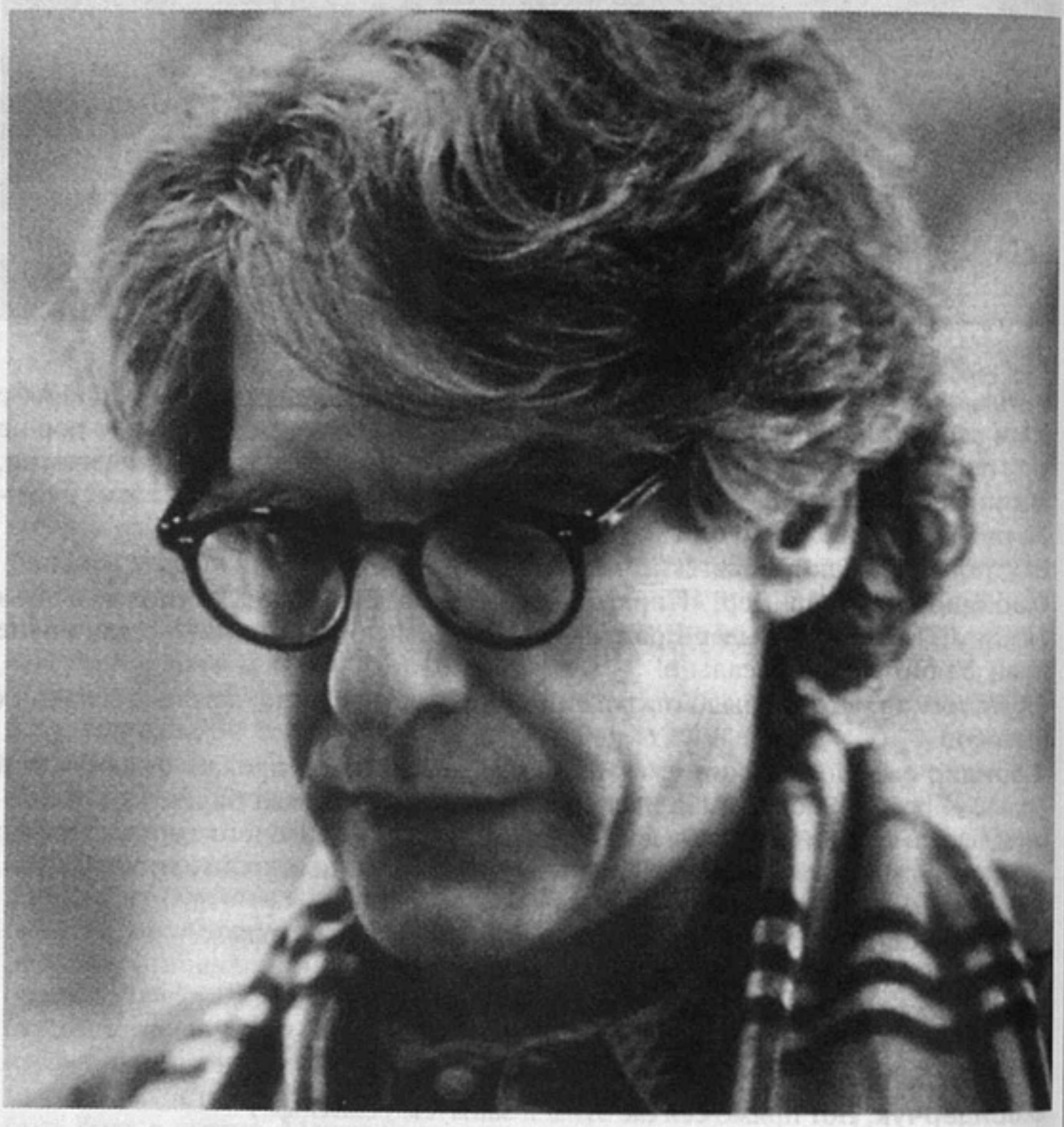
Е.Кутловская. Между прочим, Виктор Сухоруков мне совершенно откровенно сказал: «Хочу попасть в историю». И молодец. Хочет — попадет!

Ф.Бондарчук. Да? (*Серьезно.*) Я тоже хочу попасть в историю... Но я не буду вам это говорить, потому что и завистников море, и вообще как-то нескромно...

АНТОН ДОЛИН

Насекомое рождает насекомое

ДЭВИД КРОНЕНБЕРГ И ЕГО ПАУКИ



Дэвид Кроненберг

Первый фильм ныне легендарного канадского режиссера Дэвида Кроненберга «Паразиты-убийцы» был встречен рецензией под названием «Вы должны знать, насколько плох этот фильм, чтобы понять, на что ушли деньги налогоплательщиков». Долгое время Кроненберга считали мастером низкого жанра, а режиссером авторского кино его провозгласили полтора десятилетия спустя после дебюта. Его единственная крупная фестивальная награда — каннский спецприз (за отвагу) после скандальной премьеры «Автокатастрофы». Сегодня этот вызывающий маргинал, чья политкорректная внешность университетского профессора столь плохо сочетается с беспределом его киноработ, остается одним из самых непризнанных и непонятых режиссеров мира. Такую славу укрепил и последний фильм Кроненберга «Паук», наделавший шуму в том же Канне. Именно в «Пауке» нашел окончательное выражение главный принцип творческого метода Кроненберга: деконструкция человека.

Первый ее этап — изъятие человека из социума. Кроненберг с удовольствием делает своими героями отщепенцев, так или иначе поставленных вне общества. Здесь он эксплуатирует почти классическую романтическую схему.

Его Сет Брандл («Муха») не случайно родился из старого фильма ужасов — ближайший аналог персонажа Джеффа Голдблума, молодого ученого, гения и затворника, это доктор Франкенштейн из черно-белых «ужастиков» и романа Мэри Шелли. Поначалу это чудаковатый ученый-сухарь, в шкафу у которого висит десяток одинаковых костюмов, к середине же фильма Брандл перестает быть смешным. Постепенно он отдаляется от возлюбленной, а затем пытается убить ее. В «Франкенштейне» Шелли разрушителем семейной жизни и убийцей молодой жены ученого становился созданный им монстр. В «Мухе» происходит что-то похожее, только Кроненберг объединяет доктора и его создание в одном персонаже. По сути, и в романе Шелли Франкенштейн и чудовище были двумя сторонами одной натуры: один — изгнанник по собственному выбору, решивший забыть о собственных ужасных экспериментах и начать нормальную семейную жизнь, другой — изгой поневоле, который хотел бы стать частью человеческого коллектива, но слишком страшен для этого. Сет Брандл отличается от Франкенштейна всего лишь тем, что эксперимент ставит на самом себе, после чего превращается в чудовище, получеловека-полумуху.

Впрочем, сбой в программе Брандла, вызвавший мутацию, случаен, сам ученый в нем не виноват. Социальное одиночество, непременно перерастающее в одиночество экзистенциальное, в фильмах Кроненберга никогда не бывает сознательным выбором героя. Кэмерон Вэйл, центральный персонаж «Сканнеров», внезапно узнает, что обладает тяжким даром чтения — «сканирования» — чужих мыслей и воздействия на них. После этого он оказывается втянут в войну с отрядом сканнеров-повстанцев, возглавляемых его собственным братом. Ставящий героя вне закона и социума скрытый мистический талант — сюжет, привлекший Кроненберга в «Мертвой зоне» Стивена Кинга, экранизация которой принесла режиссеру широкое международное признание. Но все это — лишь вывернутый наизнанку сюжет дебюта Кроненберга, «Паразитов-убийц»: там вне общества оказывался единственный нормальный человек, врач, не затронутый вирусом сексуального безумия. Понятие «норма» в мире Кроненберга относительно, а антисоциальный статус героя — непременное условие развития сюжета.

Следующая ступень деконструкции индивида — удаление героя от семейного и домашнего окружения. Впервые тема разлада человека с семьей появляется у Кроненберга в его третьем фильме, «Наседка», съемки которого совпали с бракоразводным процессом режиссера и судебным разбирательством с бывшей женой по поводу прав на дочь. Герой фильма Фрэнк воспитывает милашку Кэнди один, поскольку ее мать Нола находится на лечении в таинственном пансионе психиатра-экспериментатора Рэглана. Он одинаково боится и того, что дочка останется без мамы, и самой мамы, охваченной странным психозом. Со временем на членов семьи, препятствующих свиданиям Кэнди с матерью, совершаются покушения. Пойманный убийца — странное существо, злой карлик из страшной сказки, в капюшончике и с кувалдой в кулачке. Именно такие создания убили родителей Нолы. В страшноватом финале выясняется, что гномы — внебрачные «дети гнева» Нолы, то есть сводные братья Кэнди. Эти бастарды разрушают традиционную семью, заменяя ее семьей-ульем, в котором единственная пчеломатка (Нола) дает жизнь бесчисленным идентичным карликам-насекомым, лишенным собственного рассудка и исполняющим приказы родительницы. Это, пожалуй, первое явление «насекомой» темы в творчестве Кроненберга.

После «Наседки» традиционная семья практически исчезает из картин Кроненберга. Его герои часто оказываются одиночками, сиротами. Характерный образ единственного родного человека — брата-близнеца — появляется в двух фильмах — «Сканнеры» и «Связанные намертво». В обоих случаях абсолютная близость, стопроцентное сходство становятся залогом уничтожения одним братом второго: против воли, под властью обстоятельств человек вынужден избавляться от свидетельств о принадлежности к семье. Не лучше обстоит дело и с браком. Многочисленные любовные романы распадаются («Видеодром», «Мертвая зона», «Муха», «Связанные намертво» и, наконец, «М. Баттерфляй»). Что до института супружества, то в «Голом завтраке»

писатель Билл Ли убивает свою жену дважды, чтобы освободиться и получить пропуск в фантастическую страну. А в «Автокатастрофе» распад брачной жизни Джеймса и Кэтрин Баллард приводит их к саморазрушительному существованию «шведской семьи» с мазохистскими и суицидальными склонностями.

Крах семьи логически ведет Кроненберга к следующей ступени отрицания человеческого в человеке — отрицанию секса. Кажется, что этой теме режиссер так или иначе посвятил большую часть своих фильмов, однако сама тема сексуальной близости в мире Кроненберга мутирует до неузнаваемости, поскольку персонажам отказано в нормальных взаимоотношениях с противоположным полом. Показателен второй фильм режиссера, «Бешеная», где он назло общественному вкусу снял в главной роли порнозвезду Мэрилин Чемберс. Однако ее героиня Роуз ни разу не предстает обнаженной (не считая показанной издали груди в исключительно неэротичных сценах медицинского осмотра или смены одежды), а, превращаясь после экспериментальной операции в вампира, заменяет половое сношение высасыванием крови из своих жертв. Причем убивает их Роуз не «традиционным» способом (прокусив вену клыками), а почти сестринским объятием (вампирический «рот» образовался у героини под мышкой).

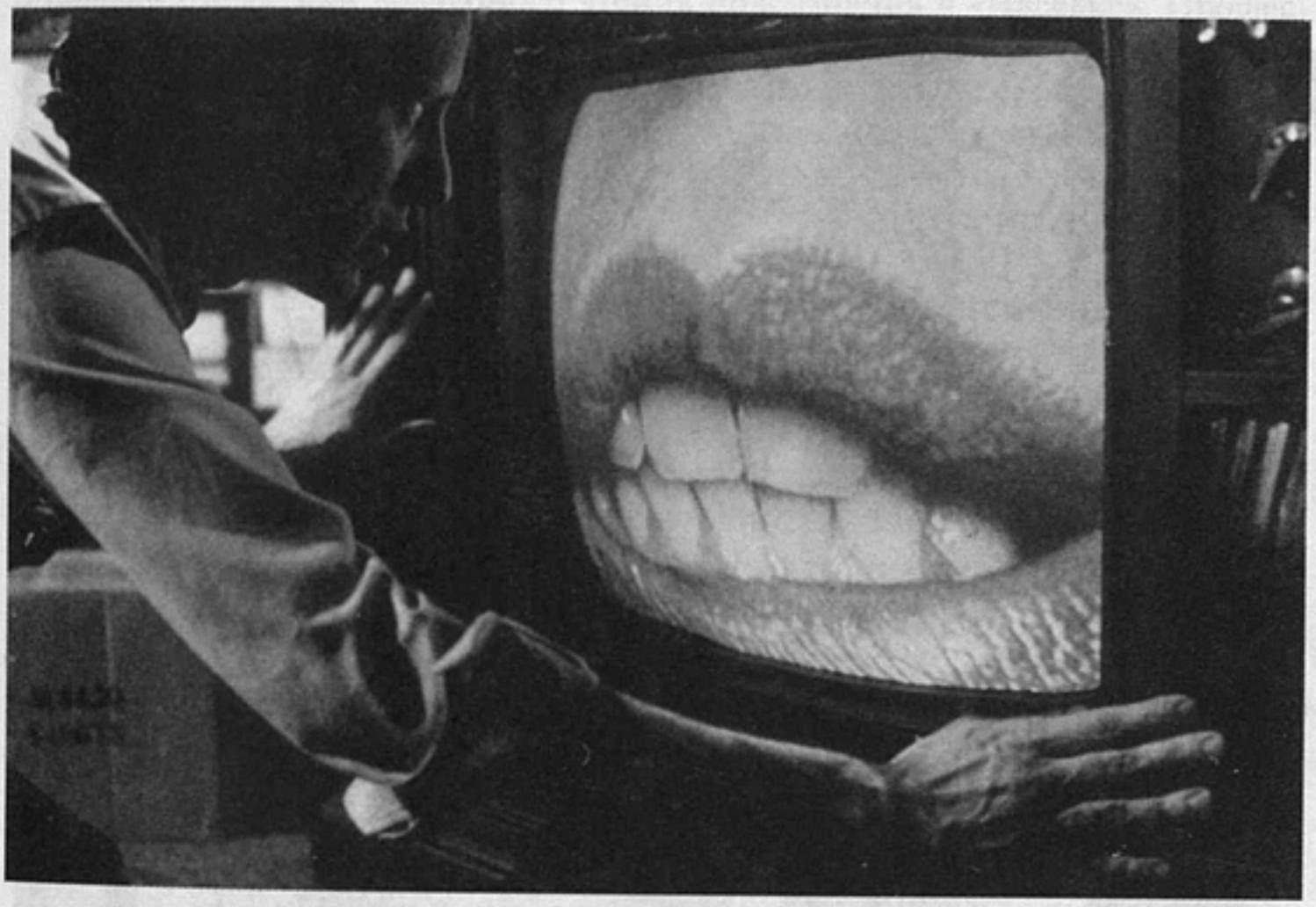
Секс у Кроненберга всегда что-то воображаемое, невозможное. Девятилетние братья Мэнтл в первой сцене «Связанных намертво», обсуждая секс, решают, что заниматься «этим» люди вынуждены лишь потому, что лишены возможности жить в воде и размножаться посредством метания икры. В фантастических картинах Кроненберга подобных альтернативных форм секса — в отличие от традиционных — сколько угодно. Чего стоит «Голый завтрак» («Завтрак нагишом»), в котором сношение двух мужчин превращается в случку двух насекомых, естественно завершающуюся поеданием партнера. А сперма таинственных инопланетных существ мугвумпов в этом фильме используется людьми не как сексуальный стимулятор, а как наркотик.

Как правило, показывая те или иные формы извращенного секса, отрицающего саму возможность подлинной духовной близости, режиссеры и писатели обвиняют в этом представителей того или иного пола. Кроненберг удивительно объективен и нейтрален: женщины и мужчины в его одновременно эротической и антиэротической вселенной существуют на равных правах. На любителя секса по видео попадается любительница мазохистских упражнений («Видеодром»), на домогающегося своих пациенток гинеколога — женщина с тремя шейками матки, требующая, чтобы во время полового акта ее связывали или били («Связанные намертво»). Ненаправленное сексуальное желание в «Паразитах-убийцах» охватывает людей вне зависимости от пола, семейного положения и даже возраста. Правда, существует одна категория людей, не обремененных чрезмерной сексуальной свободой, и порой кажется, что лишь их режиссер показывает с подлинной симпатией. Это всегда эпизодические старики наблюдатели, без которых не обходится ни одна картина Кроненберга. В тех же «Паразитах-убийцах» смертоносный червь выбирается из комнаты жертвы на волю и падает с балкона, ударяясь о прозрачный зонтик вышедшей погулять старушки, которая так ничего и не заметила. Старики, по Кроненбергу, априорно одиноки и асексуальны, и потому они не нуждаются в насильственном разоблачении.

Самая радикальная форма секса явлена в «Видеодроме». Главный герой фильма Макс Ренн — руководитель кабельного канала, на котором демонстрирует различные формы половых извращений. Пойманная им в эфире загадочная программа под названием «Видеодром» представляет собой беспрерывную запись садо-мазо упражнений и мучений, необычайно возбуждающих каждого зрителя. Уставший от традиционного секса, Ренн пытается начать пропаганду «Видеодрома» на своем канале и попадает в расставленные сети: он уже не может обходиться без соответствующих зрелищ и начинает путать реальность с виртуальностью. В очередной раз секс теряет физиологическую функцию, становясь своего рода наркотиком. Характерно, что связь Ренна с соблазнительной Никки прекращается, едва успев начаться. Теперь сексу с красоткой герой

предпочитает удаленный контакт при помощи кожаного хлыста. Но и этот хлыст, как внезапно понимает Ренн, достигает не тела его возлюбленной, а лишь заменяющего это тело телеэкрана.

Поступательное отдаление мужчины от женщины в «Видеодроме» замыкает героя на самом себе, и внезапно телесная щель (визуальные коннотации вполне прозрачны) открывается в нем самом, прямо посреди живота. Запуская туда руку, Ренн не занимается мастурбацией, а, напротив, совершает своего рода половой акт. Только он сам служит объектом, а субъект — превращающая человека в видеомагнитофон живая и дышащая кассета. У этого сношения есть и плод, а именно — органический пистолет, вырастающий из руки Ренна и становящийся орудием финальной смерти-инициации. Специфическая особенность поэтики Кроненберга — плановое создание симулякров половых органов, позволяющих людям обходиться без секса в общепринятом смысле слова. Началось все с той же кровососущей дыры под мышкой у Роуз из «Бешеной», потом появилась прорезь в животе Макса Ренна, затем — говорящий анус жука и сочащаяся спермой голова инопланетянина в «Голом завтраке». Все это — та «новая плоть», рождение которой Ренн приветствует в финале «Видеодрома», кончая жизнь самоубийством.



«Видеодром»

Позже, впрочем, Кроненберг учится трансформировать сексуальные образы без привлечения фантастики. В «М. Баттерфляй» прекрасная героиня попросту оказывается мужчиной, и таким образом идеальный объект желания становится разделенным между двумя полами и недостижимым. В «Автокатастрофе» полученные в аварии увечья автоматически превращаются в эрогенные зоны, ведя героев фильма к новым рубежам самоуничтожения (чем больше ран, тем сильнее наслаждение). Здесь прослеживается очевидная связь с аварией на мотоцикле, которая привела Роуз на операционный стол и в конечном итоге сделала ее «бешеной», вампиром. В «Экзистенции» Кроненберг возвращается к излюбленному визуальному сюрреализму. В тела желающих принять участие в компьютерной игре добровольцев вживляется «порт» — через дыру в позвоночнике в тело входит провод живого «джойстика». Этот «порт» заменяет автору игры Аллегре Геллер и ее партнеру Теду Пайкулу реальный секс, предписанный правилами «экзистенции», но милосердно скрытый от глаз как участников, так и наблюдателей. И вновь, как и в «Видеодроме», к «женскому» символу, отверстию, добавляется «мужской» — естественнорожденный пистолет, уже не из плоти, а из костей животных-мутантов. Кроненберг так увлечен квазиэротической органикой, что практически избегает нормативных постельных сцен. Пожалуй, этим объясняется относительный неуспех скандальной

«Автокатастрофы», слишком явно «телесной» для любителя кроненберговских абстракций.

Лишенный традиционных прав на телесные радости «человек Кроненберга» между тем не свободен и с точки зрения чистого разума. Различного рода наркотические вещества, согласно клише «открывающие двери восприятия», отнимают у его героев возможность свободно мыслить. Недаром наркотики в его фильмах — воображаемые. В «Голом завтраке» — это сперма мугвумпов и средство против тараканов, в «Сканнерах» — мифический «эфемерол»; какой наркотик принимают братья Мэнтл из «Связанных намертво» — так и не разгаданная тайна. И каждый раз употребление стимулирующих препаратов — часто по ошибке, от отчаяния или вынужденное — приводит к катастрофе. Человек, лишенный права на осознание своих поступков, становится опасным животным, нацеленным на разрушение себе подобных. Весьма показательна спорная интерпретация Кроненбергом центрального персонажа кинговской «Мертвой зоны» Джонни Смита. Герой, сыгранный Кристофером Уокеном, не вызывает симпатии ни у режиссера, ни у зрителя, и в какой-то момент могут возникнуть законные сомнения в его мистических способнос-

«Наседка»

тях. В варианте Кинга телепатия и предвидение будущего — дар свыше, в варианте Кроненберга — еще одно рискованное отключение сознания во имя сомнительной интуиции.

Человек «несознательный» в картинах Кроненберга — безумец, представляющий угрозу для своих близких. Жанровое заражение одним зомби-вампиром другого в «Паразитах-убийцах» и «Бешеной» приобретает почти концептуальный смысл антиутопического предупреждения. «Редкая болезнь» Нолы из «Наседки» становится причиной жестокого уничтожения всей ее семьи. Одурманенный наркотиком Билл Ли из «Голого завтрака» дважды убивает любимую женщину. Наконец, дошедший до предельной степени психической деградации после употребления наркотика гинеколог Беверли Мэнтл из «Связанных намертво» сначала покушается на жизнь пациентки, а затем в припадке прино-

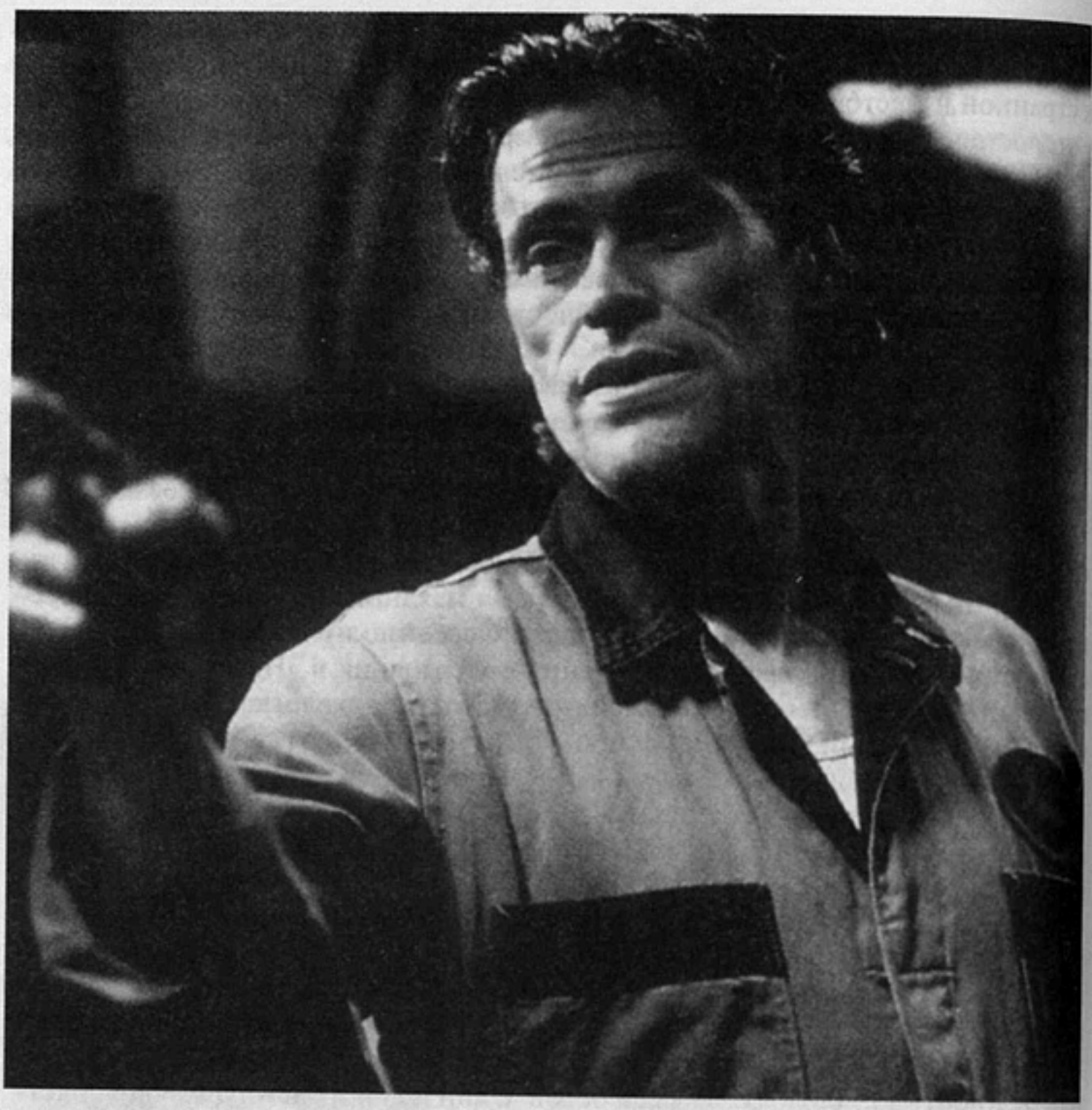
сит в жертву своего брата-близнеца. Особенно любопытным представляется сюжет «Сканнеров». Редкая способность читать мысли окружающих приводит к странной и жестокой гибели: в одном из самых эффектных эпизодов фильма у второстепенного персонажа буквально взрывается голова. Научившись «сканировать» чужие мысли, телепаты лишаются своих собственных, вступая в беспощадную борьбу за выживание. Убийство одним братом-сканнером другого — подчеркнуто бессмысленный финал противостояния — завершает фильм без особенных надежд на хэппи энд. В решении этой темы Кроненберг предстает позитивистом и дидактиком: неспособность мыслить здраво сеет разрушение и смерть.

Однако против ожиданий, лишая своих героев разума, Кроненберг не оставляет им возможности искать отдушину в подсознании. В воображаемом «ментальном» пространстве «Голого завтрака», самого «подсознательного» фильма Кроненберга, писатель Ли пытается применять битническое «автоматическое письмо», общаясь с говорящей пишущей машинкой, но тщетно: по сюжету его будто ведет чья-то чужая воля. Обезумевшими героями «Паразитов-убийц» и «Бешеной» движет конкретная механика вымышленной вирусной инфекции, а не спрятанные желания. Особенно ироничен Кроненберг в отношении практики врачебного чтения подсознания в «Наседке». Профессор Рэглан разрабатывает сложнейшую методу психологического лечения своих пациентов: он подменяет собой объект их гнева, тем самым освобождая душу больного. Однако его благие намерения ведут туда же, куда обычно ведут любые благие намерения, и любимая пациентка обучается превращать свой абстрактный гнев во вполне конкретных (хотя и фантастических) гномов-убийц.

Совершив неожиданно для себя очередной незапланированный поступок, герой «eXistenZ» Тед Пайкул восклицает: «Похоже, в вашей игре не нашлось места для свободы воли!» Точнее кредо Кроненберга не выразить. Отключая сознание, персонажи его фильмов превращаются в пешки на чужом игровом поле, в чистые тела, которыми руководит не подсознание, а скрытый от простых смертных замысел богов. Один из таких демиургов появляется в «eXistenZ» под именем Кири Винокура, но Кроненберг показывает его как будто ненароком, чтобы не разрушить черную магию игры, в которой от воли участников ничего не зависит. Ничего удивительного в том, что финальная реплика картины — испуганный вопрос «Мы все еще играем?», ответить на который невозможно в принципе. Настаивая на концепции равноправных реальностей, Кроненберг предстает отнюдь не мистиком, а жестоким реалистом, отказывающим человеку в праве на бегство в воображаемые миры.

Итак, лишенный общественного статуса, семьи, сексуального партнера, а также права определять собственную судьбу и контролировать свои действия, человек в фильмах Кроненберга превращается в телесный факт. Но и это бытие чистого человека, среднестатистического хомо сапиенс, режиссер умудряется у своих героев отнять. Даже простое сложение в его фильмах превращается в вычитание — как это происходит в «Связанных намертво». Близнецы Беверли и Эллиот слишком идеально дополняют друг друга, чтобы пережить разделение: в поисках недостижимой независимости один близнец лишает жизни другого, чтобы затем погибнуть от одиночества.

Как человек перестает быть человеком? Чужой враждебный организм проникает в него, завоевывает его изнутри, как червяки-мутанты в «Паразитах-убийцах» (то, что Кроненберг начал путь в большое кино с этой картины, в высшей степени символично). Чужой организм может быть видеокассетой («Видеодром») или обычной мухой («Муха»): важнее формы суть, развоплощение человека и его окончательное исчезновение. Причем трагедия в том, что до последней критической точки сам человек происходящие в нем изменения не чувствует. Хлипкий Сет Брандл с ужасом смотрит на свою руку, только что сломавшую запястье чемпиона по армрестлингу. Гинеколог Беверли Мэнтл отправляется на операцию, будучи готовым апробировать экспериментальные «инструменты» на пациентке. Роуз с ужасом отвечает на обвинения бывшего



«eXistenZ»

бойфренда в гибели сотен людей: «Я — это я!» Но смысл слова «я» от нее самой неумолимо ускользает.

Фантаст Кроненберг вовсе не метафизик, каковым его не раз пытались представить исследователи. Он обычный физик, который расщепляет исследуемый предмет на мельчайшие частицы, вплоть до атома. Им движет интерес ребенка, который разламывает любимую игрушку из чистого любопытства – посмотреть, что там внутри. Однако считать этот интерес праздной и излишней жестокостью — ошибка. Исследователь человеческой натуры Кроненберг – гуманист, работающий с нетрадиционными художественными методиками. Это доказывает и последний его фильм — «Паук». В нем режиссер доводит свой метод разоблачения человека до радикального, практически абсолютного предела.

Никогда герои Кроненберга не были столь откровенными отщепенцами, столь явными маргиналами, каждый из них обладал определенной властью хотя бы на одном из уровней реальности. Гениально сыгранный Рэйфом Файнзом Паук — выпущенный из психушки одинокий и несчастный субъект без имени. Возвращаясь в дом детства (или туда, что ему представляется домом детства), он предается воспоминаниям. Паук — изгой общества, человек без крова, без сексуальной ориентации, поскольку еще в детстве его страшно напугала местная проститутка, показавшая ему голую грудь. Секс, как абстрактный фантом, является к нему только в снах. Паук лишен семьи, по которой он тоскует больше всего: его не оставляет мысль о том, что отец, убив мать Паука и заменив ее той самой проституткой, предал сына, навсегда выставив его из родного дома. Паук лишен и сознания. Сумасшедший, он не властен и над подсознанием. Погоня за полузабытыми образами детства и составляет детективный сюжет картины.

Кроненберг последовательнее, чем когда-либо прежде, очищает своего ге-

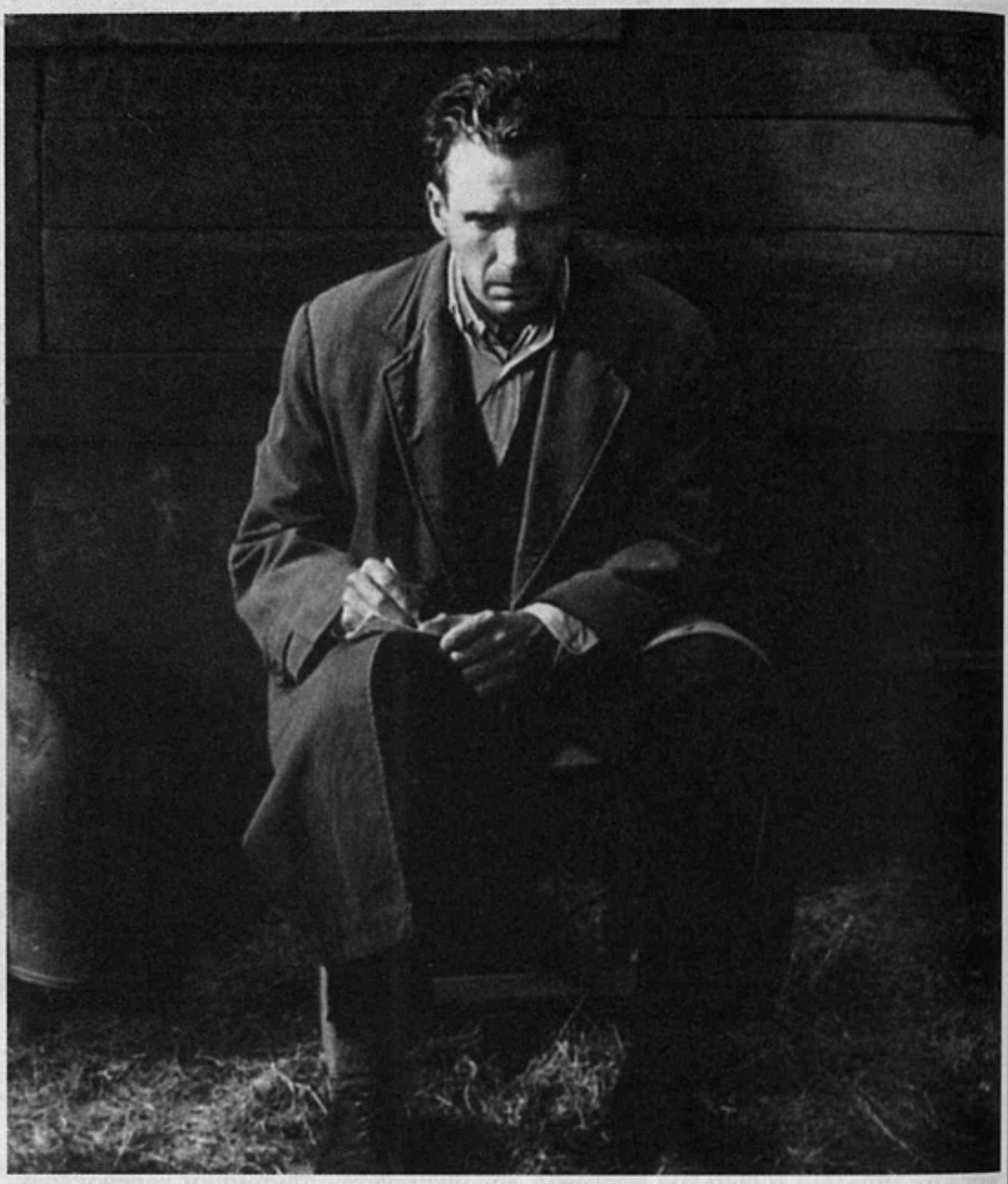
«Автокатастрофа»

роя от многочисленных ложных одежд. Недаром Паук одет сразу в несколько рубашек. «Зачем столько?» — удивляется содержательница пансиона. «Чем меньше человека, тем больше одежды», — мудро замечает более пожилой и опытный постоялец. Оболочка выглядит разъеденной, полусгнившей, истлевшей с первых кадров картины. Даже титры нарисованы на старинных лондонских обоях, а название фильма «Паук» появляется ненавязчиво, скромно, в углу экрана. Очевидно, что в центре — даже в центре своей собственной истории — Паук быть не в состоянии. Поэтому в большей части эпизодов картины он остается незаметным и пассивным наблюдателем сцен из собственного прошлого: этот герой лишен и главного права героя любого фильма или книги — права действия.

До «Паука» были «Муха» и «М. Баттерфляй» (не говоря о жуках — пишущих машинках из «Голого завтрака»). Редукция и изменение человека, по Кроненбергу, становится способом изучения важного человеческого качества: скажем так, «насекомости». Физических мутаций с Пауком, который довольствуется плетением веревок-паутинок в своей спальне, не происходит. Зато он и в самом деле вполне буквально уменьшается до невидимости. Близкий Кроненбергу американский фантаст Ричард Мэтсон (его знаменитая книга «Я — легенда» об одиноком человеке на планете вампиров кажется парафразом «Паразитов-убийц») написал когда-то роман «Путь вниз», герой которого, став размером с муравья, немедленно подвергся страшным опасностям со стороны огромных и опасных насекомых. Но роман Мэтсона венчает неожиданный хэппи энд: герой уменьшился настолько, что жуки перестали его замечать. И тогда ему открылся прекрасный, доселе неизведанный мир залитых солнцем равнин. В этот мир в своих сновидениях попадает и кроненберговский Паук. В поле, кажется, в разгар страды, в компании двух братьев по разуму — не он ли это сам в двух новых измерениях? — он ведет неторопливый разговор на примитивные темы...

Неожиданно отказавшись от привычной беспристрастной интонации, Кроненберг впервые открыто сочувствует герою. Традиционный для режиссера мотив «без семьи» внезапно подается не как данность, а как трагедия. Здесь первопричиной всего происходящего с героем, семенем, из которого вырастает вся его судьба, становится семья. Кроненберг ощутил экзистенциальную связь человека с родителями и показал ее как никогда пронзительно. Родители — предатели и убийцы — сюжет, типичный для Кроненберга, но одинокий мужчина-мальчик, обнимающий могильный холм своей матери, — это уже что-то новое. «Паук» — первый в творчестве режиссера «человеческий детектив».

Кроненберг считает вредной гегемонию визуальных образов в кино: первична метафора, а не картинка. Это в «Пауке» выражают крайне скупые визуальные технологии. Например, привычные для фильмов режиссера мутации



«Паук»

организма здесь уступили место невидимым движениям мозга и души; все тайны спрятаны в бегающих глазах героя Рэйфа Файнза. Каждый образ подтверждает нежелание Кроненберга подчинять метафору изображению. То, что сплетет Паук паутину, сугубо функционально (хотя ее страшная роль раскрывается только к финалу картины), тогда как в картине другого режиссера вполне могло бы остаться чистой иллюстрацией запутанного сознания героя. Один из остроумных приемов, использованных Кроненбергом — живое присутствие взрослого Паука-наблюдателя при семейных сценах, в которых участвует он же, ребенок, — многажды эксплуатировался в кинематографе. Однако стоит сравнить аналогичное присутствие призрака мертвого супруга в квартире главной героини фильма «Под песком» Франсуа Озона с «Пауком», как концептуальное различие становится вполне очевидным: Озон восстанавливает образ, стоящий перед мысленным взором женщины, а Кроненберг сводит два сюжетных плана – прошлое и будущее — для соблюдения равновесия между двумя фабулами. Вновь картинка становится функцией, а не образом. То же можно сказать и о Миранде Ричардсон, играющей в «Пауке» три роли — любящей матери Паука, его ненавистной мачехи и хозяйки пансиона. В конце фильма это совпадение оказывается отнюдь не живописным доказательством безумия главного героя, а подсказкой к разгадке детективной тайны.

Подтверждая свое неравнодушие к «Пауку», Кроненберг перефразировал Флобера: «Паук — это я». Громкая избитая фраза в данном случае приобретает особое значение. Оно стало очевидно всем, кто видел Кроненберга на премьере в Канне. Внешний вид, манера поведения, даже прическа — весь его об-

лик — безусловно напоминали облик персонажа Рэйфа Файнза в «Пауке». Герой-автопортрет появляется в творчестве режиссера впервые. На каннской пресс-конференции Кроненберг весьма любопытно ответил на вопрос о теме насекомых и о влиянии Кафки на его творчество: «Да, я думал о Кафке... даже порекомендовал Файнзу во время подготовки к роли почувствовать себя евреем в Праге». Таким образом, Паук не столько герой Кафки, сколько сам Кафка. Это подтверждается его, Паука, графоманскими наклонностями: ведя свое незаметное расследование, Паук делает записи в блокноте, который прячет под половицей. Кроненберг объясняет: «Паук — писатель, хотя его произведений не знает и не понимает никто, кроме него самого». Сопоставим эти слова с тем, что Кроненберг говорил раньше: «Интересно было бы повторить опыт Кафки, снимать фильмы «в стол», чтобы никто их так и не увидел». Творчество Паука постигает именно эта судьба. Тема скрытого писательства, проецируемая на самого Кроненберга, уже возникала в его фильмах. Достаточно вспомнить главного героя «Голого завтрака» Билла Ли, литератора втайне, автопроекцию Уильяма Берроуза — второго после Кафки любимого писателя режиссера.

Во всех предыдущих фильмах Кроненберг критиковал ученых, пытавшихся обмануть природу. В «Паразитах-убийцах» и «Бешеной» ошибки самонадеянных врачей приводили к превращению законопослушных граждан в опасных вампиров и зомби. Психологическая теория доктора Рэглана в «Наседке» порождала на свет чудовищных «детей гнева», лишенных половых органов и возраста, одержимых лишь жаждой убийства. Лекарство «эфемерол» в «Сканнерах» стало причиной рождения целой расы опасных телепатов. Амбиции Сета Брандла в «Мухе» стоили ему превращения в кровожадное насекомое размером с человека. Наконец, открытые в наркотическом бреду гинекологом Беверли Мэнтлом хирургические инструменты для оперирования женщин-мутантов оказывались орудием убийства самого дорогого ему существа — брата-близнеца. Противник научного метода, Кроненберг не хочет больше быть (или казаться) бесстрастным экспериментатором — в «Пауке» он впервые открыто берется за амплуа режиссера-писателя. Однако, дописав свою книгу до конца, Паук наталкивается на неожиданный для него самого финал — выясняется, что убийцей матери был он сам. Еще до того как рассказать трагическую историю гинекологов-близнецов, сам Кроненберг снялся в «Мухе» в эпизодической роли гинеколога. Ставя эксперимент над определенным типом творческого сознания, в качестве первого подопытного кролика режиссер использует себя. Это как минимум честно. Как максимум — отважно. Быть может, поэтому за «Пауком» — фильмом-поступком в биографии Кроненберга — последуют совсем другие, новые, непохожие на прежние картины. Режиссер земную жизнь прошел до половины и даже чуть дальше. Самое время меняться. Сбрасывать кокон, обретать крылья. Совсем как насекомое.

Р А З Б О Р Ы

«Дзига и его братья», режиссер Е.Цымбал

А.ДЕРЯБИН — Т.ИЕНСЕН — В.МАТИЗЕН

Сопричастность или комплекс диктатора

ЕКАТЕРИНБУРГ-2002

Татьяна Иенсен. Чем, по-вашему, последний Екатеринбургский фестиваль отличался от предыдущих? К примеру, в прошлом году было огромное количество картин, связанных с беженцами, с чеченской войной. В этом году их вообще нет.

Виктор Матизен. Несколько лент на эту тему мы отсеяли при отборе, так как они не добавляют ничего нового к тому, что уже было. Но фильмы, действительно, идут волнами. Например, два года назад жюри во главе с Элемом Климовым отметило избыток религиозных и деревенских фильмов при недостатке качества. Сейчас эта волна явно схлынула.

Александр Дерябин. Зато фильмов о кино стало заметно больше. Что касается религиозных картин, если они хорошо сделаны, а не просто прикрываются тематикой, то их в отборочной комиссии, где есть люди верующие и неверующие, единодушно поддерживают. Так, мы сразу же проголосовали за включение в конкурс в высшей степени достойного фильма Валерия Тимощенко «Одинокий рай».

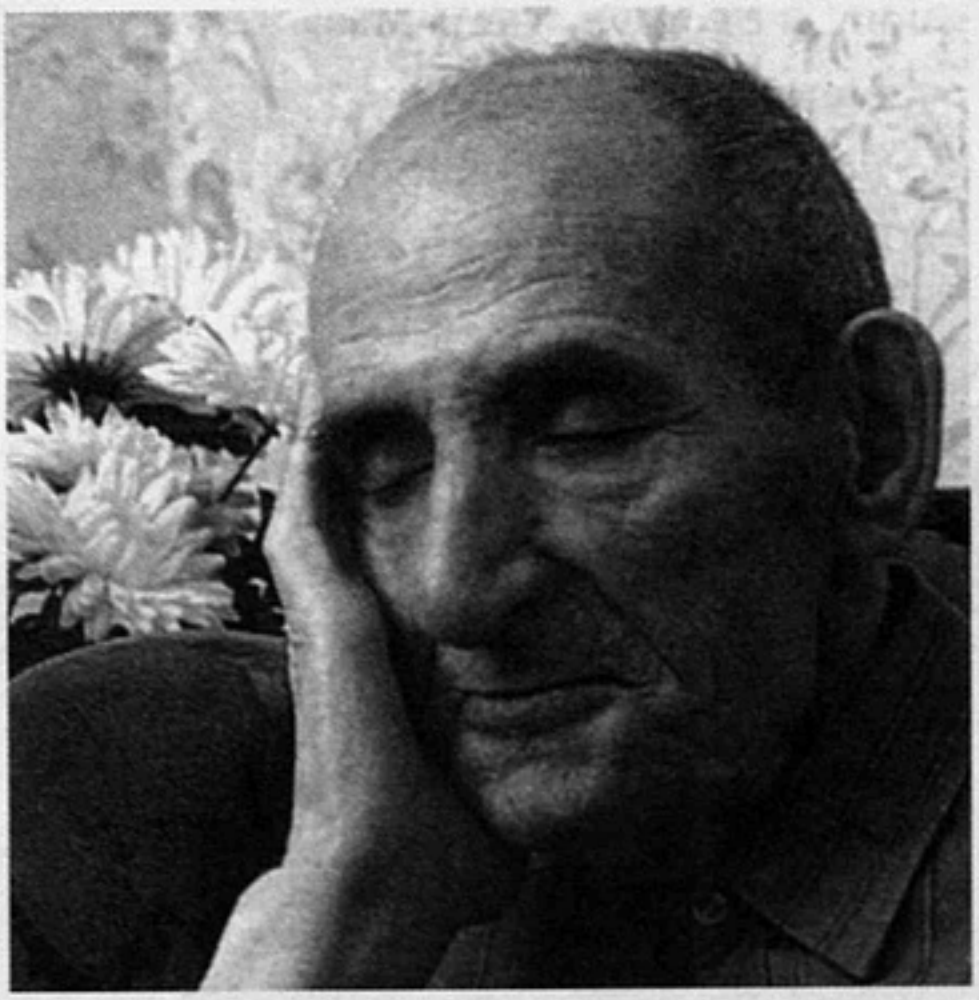
Т.Иенсен. И вы не ошиблись. «Одинокий рай» получил на фестивале главный приз за режиссуру. Витя, а как ты к этому фильму относишься?

В.Матизен. Я же не черт, чтобы при виде священника кричать: «Изыди!» Тем более если этот священник мыслит, а не повторяет догмы. К тому же я впервые увидел гибрид православного и буддистского мировоззрения. Мне, кстати, страшно понравилось, как священник, герой картины, назвал китайскую поэзию «экологически чистой».

Т.Иенсен. Ну это ты здорово хватил. Все, что герой фильма говорит, никоим образом не расходится с догматами православия. Но просто ты, видимо, исходишь из того, что так осмысленно любить и знать природу пристало только дзен-буддисту, а никак не православному священнику. Однако не бойся, я не предлагаю начинать на эту тему конфессиональные разборки. Мы ведь говорим о кино.

В.Матизен. Да, мы говорим о кино. Но надо сказать, что когда на экране появляется живой человек, как в «Одиноком рае», и говорит что-то нетривиальное, вопросы режиссуры отходят на задний план.

Вообще, на этот раз в фестивальном конкурсе оказалась целая серия хорошо выполненных портретов. Писательницы Горлановой («Горланова, или Дом со всеми неудобствами», режиссер А.Романов), женщины-инвалида («Извините, что живу», режиссер А.Погребной), Сергея Скворцова («Скворец», режиссер Б.Караджев), тройной портрет братьев Кауфман («Дзига и его братья», режиссер Е.Цымбал)...



«Давид», режиссер А.Федорченко

История братьев Кауфман поразительна. Борис Кауфман после революции уехал за границу, где как оператор снял ни много ни мало «Ноль за поведение», «Аталанту», «12 разгневанных мужчин», шедевры пейзажного и портретного искусства, получил «Оскар» и умер всеми признанным классиком. Денис Кауфман, больше известный как Дзига Вертов, в 20-е годы стал одним из основоположников отечественной кинодокументалистики, потом был забыт и скончался в полной безвестности в начале 50-х, не дожив нескольких лет до всемирной славы. Михаил, тоже оставшийся в СССР, работал с Дзигой Вертовым и самостоятельно сделал как автор, режиссер и оператор множество документальных фильмов, в том числе знаменитые «Москву» и «Авиамарш», жил долго и кино снимал почти до самой смерти в 1980 году.

А.Дерябин. У Евгения Цымбала, автора «Дзиги и его братьев», была очень сложная задача — за пятьдесят две минуты рассказать об эпохе, жизненном пути и творчестве трех таких крупных художников. На мой взгляд, фильм удался и как художественное произведение, и даже как учебное пособие для студентов, изучающих историю кино.

В.Матизен. Мне хотелось бы продолжить тему портретов. В этом плане интересна картина Погребного «Извините, что живу». У альпинистов есть понятие «категория сложности маршрута», которое полезно использовать и в документалистике. У Погребного героиня — инвалид, ей при рождении пьяная акушерка искалечила ноги. Понятно, что убедить ее сниматься, а потом и разговорить перед камерой было непросто, как непросто было построить картину фактически из планов одного говорящего человека. И так, чтобы интересно было смотреть. И еще провести авторскую точку зрения, далеко не во всем совпадающую с точкой зрения героини на саму себя.

Т.Иенсен. Когда на протяжении всего фильма видишь ее очень женственное лицо, слышишь, как она поет грудным голосом, как читает свои рассказы и рабочие записи для словаря вятских слов, который начала составлять, то совершенно забываешь о ее инвалидности. Она вырастила сына, который уже учится в институте, она переехала на заброшенный хутор и не только подняла его, но и отстояла у районного начальства уникальный лес, предназначенный для вырубки. А несколько лет назад у нее появился муж, который любит ее и в прямом смысле слова носит на руках. Казалось бы, какая сильная духом и мужественная героиня. И вдруг она перед камерой явно неожиданно для себя признается: «Я кентавр, во мне словно два человека живут». И говорит о том, что хочет отпустить мужа на волю, чтобы он «пожил по-человечески». «Я ведь не настоящая жена, и меня коробит от этого слова «жена», я не могу его слышать». И только тут понимаешь, какая за всем стоит боль. Мы с самого начала знали, что героиня каждый день живет, преодолевая боль, но мы этого не чувствовали. А тут вдруг такая обнаженная реальность.

В.Матизен. Это и есть мастерство документалиста. И в этой связи напомню, как на пресс-конференциях многие режиссеры рассказывали нечто такое, чего в самом фильме нет и что может существенно изменить взгляд на героя. Погребной, к примеру, признался, что его героиня тщательно оговаривала условия съемки — куда ставить камеру, в каком ракурсе снимать и т.д. По-моему, зрителю не мешало бы об этом знать.

Т.Иенсен. Ну это так по-человечески, по-женски понятно. Героиня ведь долго отказывалась сниматься. Она не хочет, чтобы ее жалели.

А.Дерябин. У Погребного с героиней был уговор, что он показывает ей картину еще в черновом монтаже. С чем-то она согласилась, а что-то потребовала убрать. Но потом, уже на общественном просмотре, после зрительских аплодисментов, сказала режиссеру: «Извините, я вам испортила картину». Понятно, что самолюбие режиссера было как-то задето столь жестким вмешательством: ведь героиня в некоторой степени сама режиссировала картину. Однако, на мой взгляд, в позиции Погребного проявилась его авторская мудрость, смирение перед действительностью, а вовсе не эксплуатация самоигральной на первый взгляд натуры.

В.Матизен. Мудрость, по-моему, не в том, чтобы позволить герою использовать камеру в качестве украшающего зеркала, а в том, чтобы запечатлеть человека в максимальном числе проявлений и не оставлять вне поля зрения ничего такого, что могло бы принципиально изменить его образ. Это важный вопрос — что режиссер может и чего не может оставлять за кадром? Нельзя же, к примеру, показать на экране дядечку, гладящего по головкам детей и собачек, не удосуживаясь сообщить зрителю, что он серийный убийца. Это, конечно, крайний случай. А вот авторы фильма «Скворец» скрыли от зрителя, что гениальный Сережа Скворцов был жуткий алкаш и помер смертью, которой никому не пожелаешь. Или автор замечательной картины «Давид» выключил из нее огромный кусок жизни героя после выхода из советского лагеря. Не понимаю, как можно позволять себе так вольно распоряжаться материалом жизни, которую не ты сложил?

Т.Иенсен. Да, сложил, безусловно, не режиссер. Но в фильме речь идет только о первой половине жизни героя, хотя и этих страданий хватило бы на многие жизни.

В.Матизен. Более простой и более безнадежной картины давно не видел. Жизнь, как сплошная цепь мучений, расчлененная датами и рассказанная стоиком. Родился в 33-м году. 1941 год — гетто. 1943-й — немецкий концлагерь. 1944-й — подопытный кролик под скальпелями нацистских хирургов. 1946-й — воевал в Израиле. 1947—1970 — советский концлагерь. Потрясающая надпись на личном деле: «Отправить на сохранение». 2000 год — короткая надпись «Давид умер». Но последние тридцать лет жизни пропущены.

«Охота на ангела, или Четыре любви поэта и прорицателя», режиссер А.Осипов

Т.Иенсен. Режиссер рассказывал, что Давид вышел из лагеря без паспорта, скрывался. Заболел раком и вылечился сам, как Солженицын. Женился на женщине с двумя детьми и все время хотел уехать в Израиль, но ее не выпускали, и он из-за нее остался. И умер здесь (уже после съемок фильма), а зритель об этом ничего так и не узнает.

В.Матизен. Ну как это? Разве есть у режиссера право делать такие вещи с чужой судьбой?

Т.Иенсен. Фильм начинается и кончается тем, что герой перед Торой зажигает свечи. Но мы не видим, что вокруг него, какой жизнью он живет. Хотя он мог бы перед камерой, пусть так же пунктирно, как о своих первых годах жизни, рассказать, что с ним было после лагеря, как он жил все эти тридцать лет, как пришел к вере.

В.Матизен. Молчит, не дает ответа... Режиссеры должны понимать, что их власть небезгранична. Комплекс российской режиссуры как документальной, так и игровой — это комплекс насилия над действительностью. Это еще с Эйзенштейна началось, с «Броненосца «Потемкин», когда он матросов брезентом

накрыл ради эффекта, но вопреки здравому смыслу и реальности. Овладение реальностью путем насилия над ней. Многие называют это концепцией, а я — диктатом, комплексом диктатора.

Т.Иенсен. А что в этом плане ты скажешь о фильме «Мамочки» А.Расторгуева?

В.Матизен. Поразительный по близости контакта с героями фильм. Сын хочет привести в дом беременную подружку. Мать категорически против, и она по-своему права — во-первых, ясно, что связь эта долго не продлится, а во-вторых, эти две женщины настолько несовместимы, что если не поубивают друг друга, то превратят жизнь под одной крышей в ад. И вся эта драма разворачивается на наших глазах. Такое можно снять только на видео, киноаппаратура задает гораздо более длинную дистанцию между создателями и героями фильма. А здесь на лице девчонки камера запечатлевает такое, что ни словом сказать, ни пером описать. Беспощадное кино. Но и вполне человеческое, сочувствующее всем сразу. Словом, одна из наиболее принципиальных картин фестиваля, и Гран-при достался ей совершенно заслуженно. Безыллюзорное и безыдеальное кино, такое же, как «Давид».

«Одинокий рай», режиссер В.Тимощенко

Т.Иенсен. Однако, в отличие от «Давида», оно не только безыллюзорно, но и физиологично.

В.Матизен. Вообще-то я к физиологизму отношусь отрицательно, особенно в игровом кино. Видеоизображение, спроецированное на большой экран, имеет неприятное свойство укрупнять косметические недостатки и делать лица такими отвратительными, какими мы никогда не видим их в жизни. В реальности глаз адаптируется, и неприятное на первый взгляд лицо постепенно начинает казаться привлекательным. В игровом кино этого не происходит, даже наоборот. А в «Мамочках» ты видишь героев ровно такими, какими видел бы их в жизни, будь ты рядом с камерой.

А.Дерябин. Это, быть может, одна из немногих принципиальных картин на фестивале, которой я желал успеха. Помню, как удивился после первого просмотра: до какой же степени может быть зрелищным и захватывающим документальный фильм! Я так увлекся, что совершенно не обращал внимания ни на угреватые лица, ни на этот чудовищный быт. Поражает не внедрение (как говорили на пресс-конференции) в материал, а сопричастность режиссера происходящему. Это одна из очень немногих картин, заставляющих сочувствовать людям, находящимся «на дне». Я до сих пор ярко помню их интонации, их чувства, помню эту удивительную сцену в автомобиле, когда главный герой беседует с матерью по мобильному телефону. При этом на заднем плане видна избранница героя, которую его родители категорически не приняли. А в лобовом стекле машины отражается сам режиссер, находящийся рядом... Этот телефонный разговор я слушал с таким напряжением, какого давно не припомню на просмотрах даже игровых фильмов. Что касается наличия или отсутствия в «Мамочках» неких идеалов, о чем тоже на фестивале много говорилось, то разве не может быть идеалом та страсть, с которой Александр Расторгуев снимает свое кино?

В.Матизен. Да, сопричастность в его фильме удивительная. Казалось бы, эти люди так далеки от тебя по образу жизни, но в них то и дело узнаешь себя и своих близких. И думаешь: «Боже мой, неужели и мы — вот такие?!» Да, и такие то-

же — нетерпимые, эгоистичные, мстительные. И тогда хочется сказать: «Мамочки! Я больше так не буду!»

А.Дерябин. И авторы делают это абсолютно ненавязчиво, потрясающе деликатно.

В.Матизен. Да, в фильме нет ни грана дидактики, ни грана воспитательности. Там есть ряд очень неприглядных моментов. Но понимаешь, что это твоя собственная неприглядность, от которой ты должен освобождаться. Сам понимаешь, без какого бы то ни было принуждения со стороны режиссера. Там нет даже оценки автора. Вот это и есть самое интересное. То есть приближение к этому быту, погружение в бытовую психопатологию, в которой мы и сами купаемся, позволяет нам от нее очищаться. Эта картина так же важна для документалистики, как для нашего игрового кино была важна «Маленькая Вера», где Назаров и Зайцева сыграли с немыслимой прежде достоверностью.

«Мамочки», режиссер А.Расторгуев

А.Дерябин. Два слова о взаимоотношениях режиссера и героя. Я раньше не видел ничего подобного: временами это настоящая борьба! Помните, когда герой стоит пьяный и бахвалится, перемежая речь матерком: «Чего ты хочешь, чтобы я тебе рассказал? А я тебе сейчас все расскажу»? Он так достал режиссера в этот момент, что тот за кадром сказал: «Я тебе сейчас в..бу». И действительно, врезал герою – выяснил отношения по-мужски. Но на экране этого нет. Вот вам один из ответов на вопрос, как поступать с натурой – «насиловать» ее или нет.

В.Матизен. Это то, о чем говорил на одной из пресс-конференций Андрей Герасимов. Что у человека с видеокамерой гораздо более близкий контакт с действительностью, чем у вертовского человека с киноаппаратом. Герои — его знакомые, с которыми он вступает в субъект-субъектные отношения. Отсюда новое драматургическое измерение, сулящее еще много прорывов — и в жизнь как она есть, и в жизнь, какой она предстает перед спровоцировавшим ее документалистом.

А с другой стороны, любопытен фильм В.Невежина «Простой рабочий парень». Поначалу кажется, что герой — просто враль, выдумавший все эти истории о своей дружбе с знаменитостями. Потом выясняется, что он в самом деле дружил с Макаровой и Герасимовым, с Бондарчуком и Скобцевой и с многими другими. Они сами говорят, что ценили его дружбу, что он был им нужен, в частности, как представитель «народа» — простой рабочий парень и простой советский зритель. К тому же он им помогал — приводил в порядок архивы, привозил продукты, хозяйничал по дому и т.д. И, главное, хвалил их работы и восхищался их талантом. Своеобразный тип. При просмотре казалось несколько странным, что он не завел семьи, а так и прожил полудругом-полуприживалом-полуслугой, отказавшись ради дружбы с «великими» от устройства своей жизни. А потом на пресс-конференции режиссер между прочим сообщает, что его герой — гомосексуалист, делавший ему недвусмысленые предложения и тоже пытавшийся режиссировать фильм о себе. В данном случае сказать о гомосексуальности героя, на мой взгляд, было бы важно, поскольку это объясняет его бес-

семейность и одновременно устраняет напрашивающееся ложное объяснение этой бессемейности. А тебе эта картина, как я понял, категорически не понравилась?

Т.Иенсен. По-моему, это во всех отношениях чудовищный фильм, сделанный будто по спецзаказу для желтой прессы. Герой — типичный приживал. Знаешь, бывают такие оперные...

В.Матизен. «Сыры» и «сырихи».

Т.Иенсен. Вот-вот. И то, что зрители прочитывают в этом фильме, происходит абсолютно помимо авторского разумения. Ты сказал, что поначалу не верил, будто эти знаменитости принимали простого фабричного парня у себя дома. А у меня не было никаких сомнений, потому что — и в том-то все и дело — артистическое тщеславие требует постоянной подпитки, славословий, которые заглушают внутреннее одиночество. Такие люди знаменитостям нужны как воздух, для того чтобы гореть. И ведь даже у какой-нибудь властолюбивой Кабанихи всегда были приживалы. И при всей своей скупости — на свечку не даст — она их всех кормила, поила, потому что они в глаза ей смотрели и говорили: «Барыня, да какая ж ты сегодня у нас красивая, да какой у тебя дорогой чепчик, да какая ты, барыня, умная, да какая ты добрая...» И это все то же, что и герой фильма делал. То есть подпитывал страсти самолюбивых людей. Я не люблю снобизм, но это гнусно во всех отношениях. И эти вывороченные наизнанку отношения поданы в фильме с такой вульгарной точки зрения, как если бы автор и герой были одним и тем же человеком. И не случайно режиссер сам так же восторгается: ах, он с этим дружил и с этим дружил... И при этом все подается с таким пафосом, как антология кинематографической жизни.

В.Матизен. Нет, не согласен. Во-первых, я не вижу рационального способа разобрать, что в этом фильме по воле автора, а что против нее. Мне совсем не показалось, что автор восхищается героем. По-моему, он нашел занятного персонажа и неплохо его разговорил. А уж какие выводы о нем сделает зритель, зависит от психологии самого зрителя — возможности толкования предоставлены здесь довольно широкие. Во-вторых, я не согласен со столь категоричной оценкой героя. Он не только приживал и хвалитель, он бескорыстный помощник в том узком смысле, что материальной выгоды от своих друзей не имел, только моральную.

А.Дерябин. Здесь другая крайность: снимаемый персонаж становится все более активным и уже претендует на то, чтобы режиссировать фильм. Но посмотрите, какой контраст между героиней фильма «Извините, что живу» и персонажем «Простого рабочего парня»! С одной стороны – self-made woman, с другой – обыкновенный приживал. Они пытаются управлять съемками картины, а на самом деле показывают, как они режиссируют свою *жизнь*. Такой способ *саморасскрытия* героев – может быть, одно из немногих принципиальных новшеств, предложенных новым документальным кино.

В.Матизен. Этот человек не причинил никому никакого зла. Ну, подыгрывал их тщеславию, но ведь искренне.

Т.Иенсен. Безусловно, искренне. От этого и поведение его было абсолютно беспроигрышное. Поэтому он был нужен. Но энергия, которой он подпитывал своих так называемых друзей, не благодатная... И совсем не бескорыстная, как ты говоришь, ведь корысть бывает разного рода, и если она не материальная, это не означает, что ее вовсе нет.

В.Матизен. Таня, энергетическую терминологию я не воспринимаю. И не вижу в симбиозе акулы и прилипалы ничего дурного. Если двое доставляют друг другу удовольствие, а мне от этого не хуже, пусть себе тешатся.

А.Дерябин. Я скажу о другом. Художественный мир документального кино строится по иным законам. И не может быть в одном документальном фильме много разных героев, выражающих разные точки зрения с одинаковой степенью убедительности. Во всяком случае, я такого фильма не видел. Поэтому фестивальный экран хорош уже тем, что он позволяет увидеть и сравнить разные, порой полярные характеры, точки зрения, идеологии. Короче говоря, один отдельно взятый документальный фильм – это не книга, а вот конкурсная программа – это уже своеобразный роман, в котором сосуществуют такие картины, как «Простой рабочий парень» и «Извините, что живу». И только из сопоставления разных экранных историй возникает некий объем, стереоскопия - тут тебе и тварь дрожащая, и простой великий человек...

Т.Иенсен. Тогда поговорим о двух совершенно противоположных по подходу к кинодокументу фильмах — «Взгляды. Феноменология» Д.Сидорова и «Пассажиры минувшего столетия» В.Олендера.

В.Матизен. Для меня «Взгляды. Феноменология» — фильм новаторский. В нем вполне сознательно сделан объектным образ рассказчика. Обычно комментатор хроники, будь то диктор, киновед или историк, — всегда фигура авторитарная, выступающая от лица власти или с точки зрения «единственно верного знания». И когда такой комментатор заблуждается или, выполняя пропагандистскую функцию, врет, это и воспринимается, и является пороком фильма. А здесь историческую хронику комментирует для своей возлюбленной некий профан, выискивающий иллюстративный материал для какого-то будущего фильма. Он, по определению, субъективен, его точка зрения заведомо неавторитетна, но она интересна как мнение чувствующего, мыслящего и заинтересованного человека. То, что он иногда вчитывает в хронику смыслы, которыми там и не пахнет, никого не должно обманывать. Это обычная зрительская проекция. Важно, что конвенция фильма не обязывает меня соглашаться с этим мнением, напротив, провоцирует на несогласие и на выработку своей позиции. Но иногда герой делает и очень верные замечания, к примеру, едва ли не первым обратив внимание на поединок взглядов людей по разные стороны камеры, на то, что такое столкновение взглядов исторично и меняется от эпохи к эпохе. То есть объект съемки может видеть в ее субъекте либо друга, либо врага, либо свидетеля, либо соглядатая. И, заметьте, это заявлено как всего лишь феноменология, но не теория и не история — таких претензий у фильма нет.

А.Дерябин. А как бы ты определил его потенциальную зрительскую аудиторию?

В.Матизен. Как интеллигентную. Аудиторию людей, которые достаточно уверены в собственной способности суждения. В качестве учебного пособия для средней школы я бы этот фильм не рекомендовал.

А.Дерябин. Качество знания бывает разное. Сейчас речь идет о кинохронике, не так ли? А ведь даже очень образованные люди ее совершенно не знают. В случае экранизации классического произведения можно взять книгу и посмотреть, как все было «на самом деле». В случае же монтажного фильма нет никакой возможности «сверить» интерпретацию и оригинал. Этим беззастенчиво пользуется телевидение, которое в течение одного дня может показать одни и те же кадры по нескольку раз, выдавая их за съемки разного времени и даже разных событий. Поэтому в зрительском сознании подлинность того или иного хроникального кадра чудовищно девальвируется. Чтобы этого избежать, зритель должен обладать какой-то системой ориентиров, знать, где «А», а где «Б». Откуда эта система возьмется у зрителя, смотрящего такой фильм, как «Взгляды. Феноменология»? И в чем этот зритель может согласиться с авторами фильма, а в чем нет?

«Дзига и его братья», режиссер Е.Цымбал

В.Матизен. Он может согласиться с тем, что взгляд субъекта съемки в камеру — весьма интересный феномен, достойный изучения. Верно же, что, например, в 30-е годы в Советском Союзе люди боялись камеры, потому что камера была оком власти.

А.Дерябин. А как боялись держать камеру те люди, которые снимали.

В.Матизен. Еще больше, чем те, кого снимали.

А.Дерябин. Чтобы снимать в Москве в 30-е годы, нужен был специальный пропуск.

В.Матизен. Это время оцепенелой камеры, когда физический страх и того, кто за ней стоит, и тех, кто в нее смотрит, совершенно ощутим. И этот переход от дружелюбных улыбок в начале века к такого рода страху — это же исторический переход, который можно по-разному осмыслять. Но то, что до фильма «Взгляды. Феноменология» не была зафиксирована эта историческая разница в осознании камеры, тоже вещь безусловная.

«Последний срок», режиссер В.Эйснер

А.Дерябин. В Красногорском архиве кинофотодокументов, в котором я семь лет работал, отношение к хронике совершенно особое: старые документальные фильмы и киножурналы тщательно описывают, восстанавливают, сохраняют, то есть берегут их для будущих поколений. Я глубоко убежден, что нет хроники пустой и неинтересной и что главный ее смысл сокрыт в ней самой. Поэтому для меня гораздо дороже первоисточник, чем любая его интерпретация (это, конечно, не означает, что я отрицаю монтажное кино).

Но сегодня на телевидении ряд фильмов, можно сказать, разобрали на запчасти, и несколько «клонированных» кадров кочуют из фильма в фильм, из передачи в передачу. Убогость и стереотипность режиссерского мышления, полная историческая и изобразительная слепота и безграмотность – главный бич современного телевидения и монтажного кино.

Для начала хотя бы необходимо внушать режиссерам во ВГИКе, что им не надо пытаться быть умнее изображения, а надо лишь смиренно и бережно помогать зрителю увидеть то, что изначально присутствует внутри хроникального кадра. Причем я бы настоятельно советовал режиссерам не *видеть*, а *показывать*. Я чувствую опасность почти во всяком субъективном *вчитывании* чего-то в *чужие* кадры, то есть опасность в манипуляции зрительским сознанием. Это почти то же самое, когда зубной врач удаляет пациенту здоровый зуб вместо больного: пациент ведь не в состоянии видеть, что делает врач, и волей-неволей принужден ему доверять.

На мой взгляд, неудача фильма «Взгляды. Феноменология» состоит именно в том, что авторы пытаются «вычитать» из хроникальных кадров некоторые произвольные идеи, хотя сам замысел картины, по-моему, чрезвычайно интересен и продуктивен и заведомо отличается от презираемой мною телепродукции. Быть может, даже он останется документом своего времени, но только страшно обидно, что кинохроника и в этот раз не сказала того, что могла бы.

В этом смысле полярная, редкая, даже раритетная вещь — «Пассажиры минувшего столетия» В.Олендера. Я был совершенно очарован простым и совершенно безыскусным режиссерским ходом: старый оператор рассказывает о себе, о хронике, которую снимал, о своих товарищах, а на экране проходит *история Украины XX века*. С первых же кадров начинаешь ощущать особое, парадоксальное *человеческое измерение истории*: ведь старый оператор Израиль Гольдштейн – и жертва, и баловень этой истории, но он еще и ее творец. Режиссер довольно свободно и вместе с тем точно монтирует хронику, избегая каких-либо вольностей и анахронизмов, и в какой-то момент она начинает как бы сама по себе даже не идти, а литься, будто дождь в довженковской «Земле», делая зримым вкус, цвет и запах истории. Хроника в «Пассажирах» поистине *плодоносна*.

«Пассажиры» и «Взгляды» — два фильма, демонстрирующие диаметрально противоположные подходы к кинохронике, и надо признать, что их при-

сутствие в программе кинофестиваля делает ее еще более внутренне конфликтной.

Т.Иенсен. Мне кажется, что сама тема отношений человека за камерой и человека перед камерой, изменяющихся на протяжении истории кинематографа, крайне интересна. Но лирический пафос фильма оказался настоен на такой даже не провокационной, а претенциозной философичности, что интеллектуально подобные языковые игры в виде многословных закадровых комментариев иногда доходят просто до абсурда, так как комментируют не нечто личное, исповедальное, а историческую хронику. То есть заведомые искажения каких-то всем известных фактов и реалий подаются как сугубо авторская интерпретация. К примеру, оказывается, что во время первой мировой войны люди перестали смотреть в камеру, и тут же зрителю дается объяснение — почему. Разумеется, если исходить из определенным образом подаваемой феноменологии вопроса соотношений: человек и человек с киноаппаратом. И хотя киноархивы наглядно — в том числе и в этом фильме — свидетельствуют о ложности подобного вывода, это никого не смущает. И далее по фильму ролевая функция камеры как исторического посредника между субъектом и объектом выстраивается согласно начальному искажению.

«Живи и радуйся», режиссер Ю.Шиллер

В.Матизен. Ну если мы согласны друг с другом в том, что во «Взглядах» оригинальная авторская позиция, оригинальный предмет и несколько оригинальных мыслей, то оставшееся поле спора я сдаю без боя — картина и, на мой взгляд, уязвима. Но для меня ее открытия важнее недостатков.

А.Дерябин. Общеизвестно изречение: «История – это то, что мы о ней знаем». Есть чудесное место - Красногорский архив, который хранит огромное количество хроники, зримой истории. Предполагается, что эти сокровища понадобятся будущим поколениям. Каким?! Архив существует семьдесят шесть лет, а мы все еще талдычим о будущих потомках. Потомки – это мы! Но ведь ужас-то в том, что в сознании миллионов людей реально существует не то, что лелеется и сохраняется в Красногорском архиве, а то, что каждый день низвергается с экрана телевизора. Вот это и есть та зримая история, которая существует виртуально, только в массовом сознании, но она отменяет всё, что хранится в Красногорском архиве!

Т.Иенсен. Хорошее слово – «отменяет». И к фильму «Взгляды. Феноменология» оно может быть как мало к какому применимо.

В.Матизен. А меня удивило, что именно фильм Олендера занял первое место в рейтинге журналистов. Я ничего против него не имею, это достойная работа. Но мне в ней не хватило конфликтности. Герой — просто кинооператор, всю жизнь снимавший хронику. У него масса снятого материала, но нет линии собственной жизни. Он лишь наблюдатель. Олендер сделал с этим материалом и этим героем все, что мог сделать, однако никаких открытий я для себя не нашел.

Т.Иенсен. Ты говоришь, что не хватает конфликтности, драматизма, но ведь здесь мы видим одиночество героя фильма, доведенное до предела, просто оно режиссерски не акцентировано. Помнишь, Израиль Гольдштейн говорит, что ходит в своей квартире из комнаты в комнату, «но не помогает». И это говорит тот, кто в прямом, а не в переносном смысле слова «запечатлевал историю». Он был одним из тех шестнадцати человек, которые снимали Сталинград, и кадры его обошли весь мир. Был военным оператором, многие годы участвовал в создании того, что именуется «кинолетописью Украины», а вот сейчас он, неприкаянный, ходит из одной комнаты в другую, и всё.

«Два сына Язили Каримовой. Ципская мелодрама», режиссер П.Печенкин

В.Матизен. Но какое отношение имеет его нынешнее одиночество к тому, что он снял как оператор? Другой бы не ходил из комнаты в комнату, а писал мемуары, ездил по миру, возился с правнуками. Его одиночество — факт личной жизни, не более того. А вот то, что Вертова похоронили заживо, — историческая трагедия.

Т.Иенсен. А разве не понятно, что его одиночество — не только от старости или от определенного типа характера? Ведь герой фильма Олендера и сам «пассажир минувшего столетия». Но поезд-то остановился, и из окна вагона ему — *оператору* — мало что теперь видно.

А.Дерябин. Евтушенко однажды писал, что всех нас так или иначе удивляют и восхищают долгожители, которые родились, например, в XVIII веке, а умерли в XX. Но что эти люди после себя оставляют? Как правило, ничего. Гольдштейн же, который родился в 1918 году и перешел из одного столетия в другое, безусловно, все-таки кое-что оставил. И мы можем пройти вместе с ним через целый век, воспринять человеческий опыт, который накопил этот старый оператор. Я бы высказал даже такую крамольную мысль: кинодокументалисты – это богоизбранный народ XX века.

В.Матизен. Я могу только процитировать свою формулировку для приза критики, который был вручен Олендеру: «За двойную экспозицию судеб ушедшего века и уходящего человека».

А.Дерябин. Когда-то я сам составлял монтажные листы, аннотации, карточки, расшифровывал, кто, что, где и когда снял... Так что поверьте, мое отношение к использованию кинохроники сегодня - это не снобизм и не высокомерие. Это, простите за пафос, неутихающая боль...

Т.Иенсен. В этом смысле как ты относишься к фильму «Охота на ангела, или Четыре любви поэта и прорицателя» А.Осипова, к выбранному автором принципу использования киноархивов?

А.Дерябин. Ритмически «Охота», по-моему, сделана очень хорошо. Это зри-

тельская картина — редкое нынче достоинство. На премьере в Доме кино зал был переполнен, люди сидели на ступеньках и смотрели фильм на одном дыхании, а затем долго аплодировали. Однако мне все же кажется, что усложненная и жесткая драматургическая конструкция «Охоты» не вполне удачна. На мой взгляд, не хватает каких-то интерлюдий, пауз, когда ничего не происходит, но можно сбросить «пар», накопившийся за предыдущие сверхплотные эпизоды.

В.Матизен. С моей точки зрения, «Охота на ангела» — один из лучших фильмов фестиваля. Андрей Белый — личность чрезвычайно интересная, но немногие знают, как он жил. Осипов использовал оригинальный прием — переживания героя иллюстрируются кадрами из немых фильмов того времени. С точки зрения кинематографической выразительности картина очень драматична и очень культурна. С точки зрения литературы...

Т.Иенсен. А по-моему, странно делать фильм о поэте практически без единого его поэтического слова.

В.Матизен. Это все к вопросу об авторском насилии над материалом. Ты очень точно сказала: Белого лишили слова. Но, с другой стороны, фильм рассчитан на образованного зрителя, который знает, что Белый — не извозчик и не депутат Думы, а поэт и прозаик. Читать такому зрителю стихи и прозу с экрана было бы уж слишком. Ну, в общем, за этот фильм я отвечаю.

Т.Иенсен. Что значит «за этот»? А за другие?

В.Матизен. Кроме того, что в конкурс отобрала наша комиссия, еще три картины по своим соображениям включила дирекция фестиваля. В принципе, это ее дело, но тогда уж извольте указать в каталоге и программе, кто отвечает за этот выбор.

Начну с фильма «Жизнь и смерть Петра Аркадьевича» (режиссер В.Хотулев). Собственно говоря, это даже не фильм о Столыпине, а плохая пьеса, где почти все актеры фальшивы и произносят реплики, не знаю, может быть, и надерганные из исторических свидетельств начала века, но нимало не сообразованные ни с интонацией устной речи, ни с обстоятельствами, в которых они произносятся. При этом по картине совершенно непонятно, кем был Столыпин и что он сделал.

Т.Иенсен. Звучит закадровый голос, как будто бы некто с того света говорит от лица, например, императрицы Александры Федоровны...

В.Матизен. Автор объясняет это тем, что все герои уже умерли и говорят из вечности.

«Горланова, или Дом со всеми неудобствами», режиссер А.Романов

Т.Иенсен. С какой стати они произносят тексты, написанные самим автором?! Ведь это исторические лица, осталась же масса дневниковых записей, писем, множество свидетельств, воспоминаний!

В.Матизен. В общем, получился поистине материал для кунсткамеры. Куда его в конкурс, зачем в конкурс? Хуже, чем фильм Натансона «Я вернусь. Путешествие Михаила Булгакова в Крым».

Т.Иенсен. У Натансона хотя бы Лановой в роли, что называется, «от автора» говорит все-таки как бы от себя, а не от лица Булгакова.

В.Матизен. Добро бы был фильм о Булгакове, о котором давно пора снять кино. Нет, нам показывают киноэкскурсию по булгаковским местам в Крыму, притом для необразованной публики. Ведет ее Василий Лановой, рассказываю-

щий, как Булгаков там отдыхал и что видел. Снимать совершенно нечего и не о чем, но режиссер находит выход — в Крыму ведь были еще и Чехов, и Волошин, да и кто там только не был. Поэтому достаточно сказать про каждого из них пару слов, заглянуть в мемориальные квартиры, показать несколько фотографий и процитировать что-нибудь звучным голосом Ланового, чья внушительная фигура заслоняет и всех упомянутых писателей, и даже сам полуостров Крым, — и готово. Молодежь, которой все это якобы предназначено, о таких фильмах выражается коротко: отстой.

Наконец, «История одной зависти» Вагифа Мустафаева, которую тоже включила в конкурс дирекция и вынудила жюри дать ему приз. Лакейский фильм, снятый заместителем министра культуры Азербайджана в подарок своему президенту. Мустафаев изо всех сил старается показать, что Гейдар Алиев несравненно выше, умнее, благороднее и культурнее Михаила Горбачева и даже русским языком владеет намного лучше, отчего Горбачев всю жизнь завидовал Алиеву и дождался случая, чтобы подставить ему подножку. С пропагандистской точки зрения — просто-таки шедевр! Невежественному и доверчивому зрителю вполне может показаться, что так все на самом деле и обстояло. Но ведь сколько-нибудь мыслящему человеку очевидно, что у Горбачева, когда он шел и когда пришел к власти, не было ни малейших оснований завидовать Алиеву. Алиев не был ему конкурентом, потому что нерусский человек в 80-е годы не мог рассчитывать на верховную власть в СССР. Хотя, вероятно, Алиев был политическим препятствием для планов Горбачева, и он это препятствие устранил. Окончательно потерявший власть Горбачев мог бы завидовать вернувшемуся к власти Алиеву, если бы главной ценностью для него, как для Алиева, была власть. Но у Горбачева несколько иная иерархия ценностей. К нему можно относиться как угодно, однако он сыграл всемирно-историческую роль, тогда как Алиев — всего лишь один из когорты властителей третьей величины. Конечно, полезно посмотреть, насколько искажено восприятие исторических пропорций в бывшей республике СССР, но лучше все-таки за скобками конкурса.

Т.Иенсен. А что ты скажешь о картине «Александр Солженицын. Жизнь не по лжи»?

В.Матизен. Ее начинал режиссер, который чем-то не устроил Солженицына, и он пригласил Сергея Мирошниченко, ленты которого знает. Тем самым он заявил о стремлении срежиссировать фильм о себе. По всей вероятности, Солженицын, понимая, что он — «уходящая натура», решил создать себе киномонумент, то есть предстать в том облике, в каком хотел бы остаться для вечности. И эту задачу он решил, в картине монументальный облик присутствует, он отражен уже в заглавии: «Жизнь не по лжи» — главная солженицынская заповедь и притом единственная, которую после Рождества Христова имеет смысл прибавить к десяти заповедям Господним. Для истории эти кадры старого Солженицына бесценны. Но Мирошниченко не был бы документалистом, если бы и в этих условиях не попытался представить авторскую точку зрения на героя. Она формируется уже начиная с момента, когда съемочная группа подъезжает к обнесенному высоким забором имению писателя, и потом в сцене свадьбы сына, словно взятой напрокат из «Олигарха», и в эпизоде визита Путина, где мимоходом обрисован и президент, идущий вслед за глыбистой фигурой хозяина дома походкой «качка». Так создается образ богатого отшельника, отгороженного от страны, в которой он живет.

Т.Иенсен. Он не отгородился, просто выпал из контекста. Он по-прежнему делает огромную историографическую работу, пишет, словари составляет. Я даже не думаю, что сам по себе Солженицын сильно изменился, просто настолько изменилось время, за которым он не поспевает, да и не рвется за ним. Я думаю, он отдает себе отчет в том, что остался в другом времени и в другом измерении. Когда он стоял на свадьбе своего сына рядом с какими-то явно очень крупными бизнесменами, то это так явно было — вроде бы он и здесь, но он не отсюда, не свой. Однако Солженицын, безусловно, осознает свою историческую роль и хочет предстать перед зрителем человеком, который в Истории. И поэтому таким определенным образом себя ведет и фильм режиссирует.

Но раз мы вернулись к теме саморежиссуры документального героя, мне бы хотелось, чтобы ты сказал еще об одном кинопортрете — фильме Павла Печенкина «Два сына Язили Каримовой. Ципская мелодрама», героиня которого как

раз, напротив, ничего не режиссирует. Кажется, что на экране она такая, какая и в жизни.

В.Матизен. Сюжет просто из латиноамериканской мелодрамы — пьяная акушерка в роддоме перепутала детей. Татарского ребенка воспитывали в русской семье, а русского — в татарской. Через некоторое время об этом узнала или догадалась татарская мать, но было уже поздно менять детей, и она ждала еще десять лет, прежде чем открыть правду.

Печенкин снял качественную мелодраму, но прошел мимо интереснейшей антропологической темы. Сама судьба поставила уникальный биосоциальный эксперимент: русский вырос в татарской семье, а татарин — в русской. Вопрос: в чем проявляются гены, а в чем — воспитание? Стал ли татарин по крови русским по стереотипам поведения, а кровный русский — этническим татарином?

Т.Иенсен. Да, этого нет. И жалко, что нет. Зато есть другое. Есть татарский дом, татарская семья, показанные подробно, с погружением. Язиля Каримова — человек такой естественной доброты и тепла, что все к ней тянутся. И ее дети, и ее сестры, и их дети — все вместе, все сообща, всё просто и душевно. Манты лепят, чак-чак делают, смеются, готовятся к приходу гостей. А вот русского дома, в котором воспитывался татарский мальчик, мы практически не видим. И про русскую мать почти ничего не знаем. И только ли потому, что она не умеет чувствовать себя перед камерой так свободно, как татарка? Правда, фильм называется «Два сына Язили Каримовой», так что режиссер перед зрителем честен, хотя об отношениях сыновей друг к другу тоже мало что понятно. Об уникальном антропологичном эксперименте, о котором ты говоришь, разговор здесь вообще не идет.

«Пассажиры минувшего столетия», режиссер В.Олендер

В.Матизен. То же, что о фильме Печенкина, можно сказать и о «Глебе» А.Зайцева, где ребенок первый раз пошел в детский сад. Но что вносит социализация в семейное воспитание? Как сталкиваются семейные и детсадовские установки? Этого в картине нет, получился просто неплохой репортаж.

Т.Иенсен. Нет, я с тобой не согласна. Семейные и детсадовские установки здесь не просто сталкиваются, а — я бы даже сказала — намеренно противопоставляются. И если, по мнению автора, в семье идиллические отношения, то в детском саду — крутой звериный социум, когда надо биться за место под солнцем. Но мне кажется, что домашняя ситуация этого мальчика тоже опасная. Конечно, родители его очень любят, но, на мой взгляд, они не понимают, что творят. Особенно мать, типичная хиппи поздних времен — с такими специфическими представлениями о свободе, настоянными не то на буддизме, не то на докторе Споке, когда все можно, все позволено, ничему нельзя сказать «нет». Так что она уже справиться со своим сыном не может, а ему еще только три года. Когда он начинает как бы шутя бить ее по голове детской лопаткой, а потом гоняется за ней вокруг дачи, то она его не в состоянии даже перед камерой остановить. То есть бессилие полное. Кроме того, не случайно начальный и самый длинный эпизод фильма происходит в кровати шириной во всю комнату, где они, видимо, лежат часами, играют, борются, сын, хохоча, скачет на животе, на груди матери, и по всему понятно, что это их привычное времяпрепровождение. И это та неосторожность и, в общем, бескультурность в сексуальном

воспитании маленьких детей, почему-то очень характерные для людей так называемого интеллектуального труда. И дело здесь не в обычном материнском залюбливании, а в том, что изначально, установочно нет никаких запретов. И когда мальчик из такого беззапретного мира попадает в мир, жестко ограниченный социально, куда пришли такие же не знающие слова «нет» дети, то конфликты между ними неизбежны. И тогда кто-то сразу же доходит до беспредела, обнажая с подхихикиванием перед другими свой половой член, а на кого-то наваливается такая тоска, такое одиночество... Ведь они все тепличные, эгоистичные, другого не слышат, другого не чувствуют. На мой взгляд, это очень страшное кино. Хотя режиссер, я думаю, до конца сам не понял, что снял. Он очень молодой, он думает, что снял фильм про переход из теплого мира в чужой и страшный. Это тоже правда, но гораздо сильнее здесь другое обнажается. Хотя субъективно это так и есть. Но объективная правда видится мне и в том, что такого рода тепло-оранжерейный мир семьи для ребенка, может быть, не менее опасен, чем внешний и чужой.

«Извините, что живу», режиссер А.Погребной

В.Матизен. На пресс-конференции одна зрительница сказала: «Я думаю, что после этого фильма ни одна мать не должна отдавать своего ребенка в детский сад!» — то есть совершенно противоположное тому, что сейчас сказала ты. Здорово вышло.

А мы ведь еще забыли про «Последний срок» Владимира Эйснера. Его герой — старый человек, живет в доме для инвалидов. Постепенно выясняется, что он профессиональный вор-карманник. Сорок пять лет проведено в тюрьме, жизнь переломана. Режиссер погружает нас в его мир, заставляет смотреть его глазами на все, что плохо лежит. Только что не заставляет его красть на наших глазах. А под конец титр: «В фильме снимался ветеран Великой Отечественной войны, кавалер двух орденов Славы, ордена боевого Красного знамени такой-то». Шоковый титр, но шок — штука короткая. Пока смотришь — интересно, вышел из зала — забыл. А некоторые картины обладают долгодействием, как тот же «Давид». Не знаю, сколько времени я еще буду вспоминать его и ежиться.

Т.Иенсен. Ну с «Давидом» что сравнивать? Но мне кажется, фильм «Последний срок» несомненно проигрывает оттого, что только в финальных титрах мы узнаем, что этот вор-карманник был настоящим героем. Его слова: «Я у бабушек не ворую, я бабушке сам положу» — ничего не объясняют. Мы так и не поняли в течение всего фильма, что это за психология такая. Ведь он не был честным рабочим парнем, который сначала стал героем, а потом, когда война кончилась, — вором. Он был им изначально, генетически, династически, то есть, будучи героем во время войны, в душе он всегда был вором. Как такое может быть? Но в фильме он о войне не говорит ни слова и, видимо, только из-за того, чтобы в финале зрители испытали шок. На мой взгляд, это для режиссера как минимум нерасчетливо.

А вот одночастевой фильм Евгения Григорьева «Московские каникулы» по подходу к жизненному материалу мне кажется абсолютно противоположным «Последнему сроку» Владимира Эйслера. Он не вызывает шоковые чувства от внезапного обнажения некоего скрытого смысла. Здесь нет ничего для нас скрытого, доселе неизвестного, но фильм прошибает до слез.

В.Матизен. Можно рыдать, можно не рыдать, это к делу не относится. Фильм

симпатичный, но категория сложности самая низкая. Расспросить нескольких ребятишек, которых привезли на каникулы из Чечни в Москву, нарезать синхроны и смонтировать чувствительное кино — дело нехитрое.

Т.Иенсен. Наверное, с точки зрения профессии нехитрое. Но, сделанный минимальными средствами, фильм не просто в очередной раз дает нам почувствовать, что те, кто сейчас живет в Чечне, не только некие представители этнических групп, но такие же живые люди, как и мы, а еще и реально посмотреть в глаза тем, кто уже родился во время войны и невоенной жизни не знает. И когда смотришь эти кадры, то понимаешь, что школьные каникулы для этих ребят, которые *так* говорят, *так* смеются, *так* радуются мирной московской жизни, к какой они на несколько дней подключились, давно закончились и сейчас они снова там, где война. Лично для меня это и есть самое сильное в документальном кино — *твое* подключение к подлинности.

В этой связи мне бы хотелось, чтобы мы поговорили о фильме Юрия Шиллера «Живи и радуйся».

В.Матизен. Про Шиллера говорить и легко, и трудно. Я как-то заметил, что Франк для документалистов важнее доллара, а Шиллер важнее, чем Гёте. У Юрия сформировавшийся стиль, который просто не позволяет ему снимать плохо. Но это всегда один и тот же Шиллер, и поэтому о новом его фильме нелегко сказать что-то такое, чего не говорил бы о предыдущих, — о том, что он замечательно чувствует сибирскую деревню, что всегда находит интересных персонажей, что прекрасно снимает детей, что он, запечатлевая дольний мир, всегда помнит о горнем и это не позволяет ему опускаться до чернухи. Иными словами, в картинах Шиллера всегда присутствует Бог — независимо оттого, попадут в объектив его камеры церковь и священник или нет. В «Живи и радуйся» церковь в кадр попала, поскольку один из героев ее строит, а другой играет на площади перед ней на гармошке у прохожих на виду. Причем гармонисту, чтоб играл для народа, платит местный начальник. Строитель храма — самобытный мыслитель, самостоятельно пришедший к Богу и рассуждающий о том, что Он есть в жизни человека. Даже на мой атеистический и антиклерикальный взгляд, это любопытно.

Т.Иенсен. Знаешь, есть такая история из первых времен Церкви про двух синайских монахов. Один из них все время каялся и сокрушался о своих грехах, а другой все время славословил Бога и радовался жизни и всякому Божиему созданию. И оба они соблюдали евангельские заповеди и преставились как святые, что сильно искусило других монахов — кто же из них двоих более прав перед Богом, какой путь спасителен? И тогда настоятелю монастыря было откровение, что ценен и тот, и другой путь, ведь оба они ведут к Богу. На мой взгляд, фильм Шиллера об этом же. Тот, кто строит храм, все время говорит, что грех свой нужно искупить. Он строит в одиночку (ему помогают только жена и дети), пытаясь замолить то, что натворил в жизни, и тем спасаясь сам и спасая свою семью. Семью — как малую Церковь. Второй герой фильма ни о чем таком и близко не помышляет, ни о каких своих грехах не думает, а только радуется жизни, и все вокруг него тоже радуются, потому что он всех заражает своей благодарностью Создателю. Шиллер снял фильм так тонко, так аскетично и так авторски сдержанно, что эти два, казалось бы, противоположных пути не только не противопоставляются один другому, а создают нечто целостное.

В.Матизен. Да, удачная двухполюсная композиция. Кстати, насчет греха. Я вообще-то считаю, что вести себя надо так, будто Бог есть, а мыслить так, будто Его нет, иначе принцип сомнения подменится принципом веры. Документалисты, когда их спрашивают, почему они не показали того-то, часто отвечают: из моральных соображений. Один Косаковский как-то заметил, что документалист не может быть хорошим человеком. Это преувеличение, но в нем есть зерно правды. Существует же классическая «дилемма документалиста»: если герою перед камерой вдруг станет плохо, что вы сделаете — бросите камеру и кинетесь на помощь или сперва снимете приступ? Мораль не должна превращаться в самоцензуру.

Т.Иенсен. Я надеюсь, что ты все-таки говоришь о морализации, морализаторстве, а не о морали.

В.Матизен. Назови, как хочешь. Цель документалиста — выявить все, в том числе и сокровенное, и эта цель по определению не вполне этична, поскольку часто аморальна по отношению к персонажу. В какой-то мере аморальна орга-

низация материала чужой жизни, проявляющая скрываемые самим человеком смыслы.

Документалисты сродни провокаторам. Хотя и в игровом кино провокация — вещь очень мощная. Это игра на грани фола, возбуждающая зрительские эмоции. Режиссеры-игровики тоже прибегают к провокациям, когда актер сам не может войти в нужное состояние. Вон, Чухрай на съемках «Сорок первого» уговорил Извицкую всерьез дать Стриженову по лицу, чтобы тот от неожиданности сыграл настоящую обиду. Это как, очень нравственно?

Мальчиши-плохиши сродни провокаторам и обычно снимают самые блестящие документальные картины.

Т.Иенсен. С точки зрения профессии, наверное. Но профессия — это только условия, только возможность сделать кино. Без нее нельзя, однако профессия — это еще далеко не все.

Если ты максимально приблизился к реальности, какая она есть, то не нужно добавлять в нее никакой собственной игры в аморальность, не нужно никаких провокаций. Жизнь сама откроет тебе столько, сколько необходимо. Ты только подойди к ней поближе, будь повнимательнее к другому, к не «я» — и всё, ничего больше не надо. Вот авторы «Мамочек» в ту реальность, в которую погрузились, ничего собственного — как ты выражаешься, на грани фола — не привносят, и посмотри, как в фильме все обнажено, как больно и вместе с тем сколько в нем авторской смелости и неравнодушия. А парадокс, о котором ты говоришь, — это, и особенно в документальном кино, чистый лом, искажение или концептуальный диктат, который ты же сам назвал «комплексом диктатора».

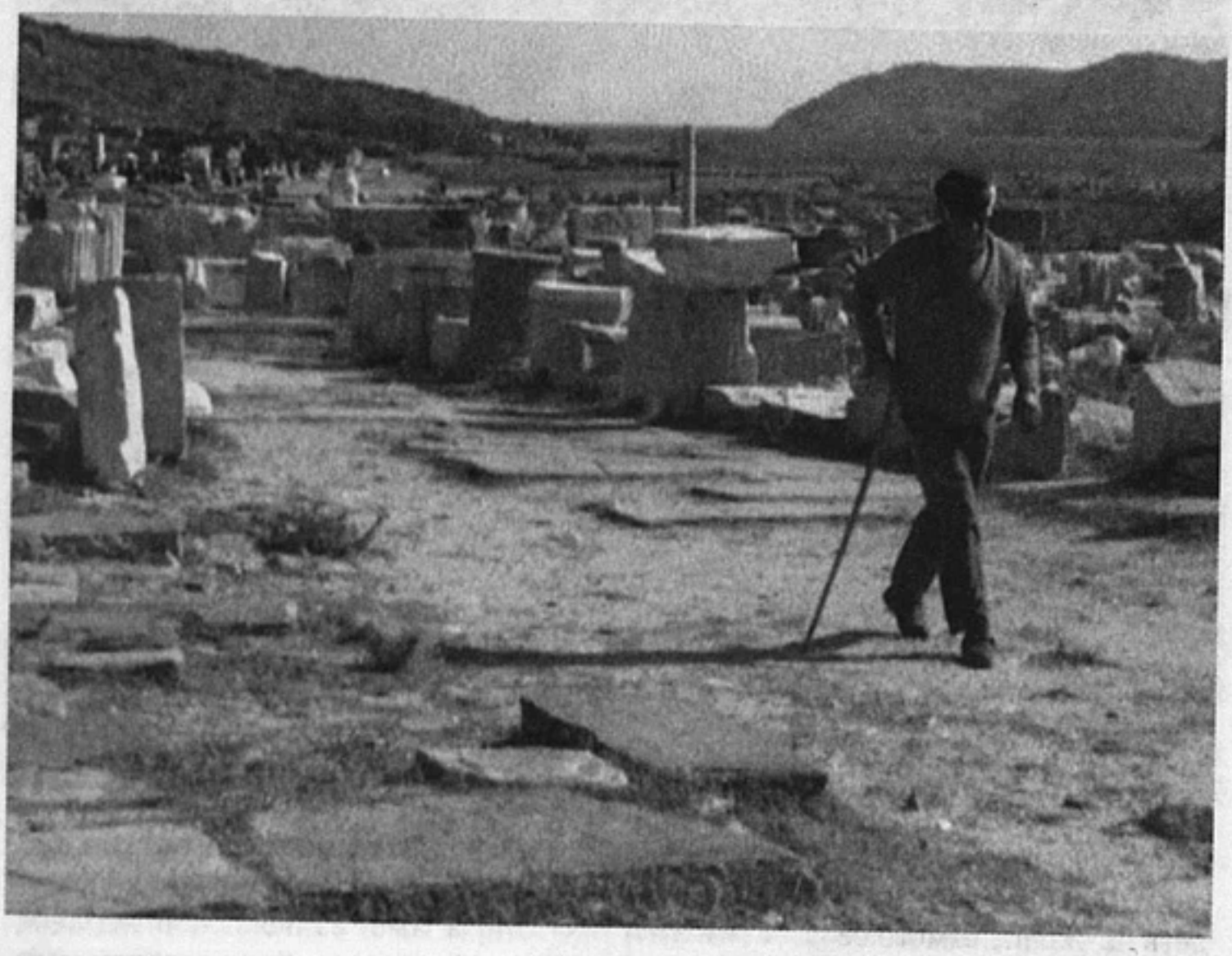
В.Матизен. Но приближение, о котором говоришь ты, — та же манипуляция жизнью героя, как и монтаж, стыкующий разбросанные во времени моменты и выявляющий потаенные смыслы. Режиссер, пусть даже с согласия героя, снял что-то интимное, а уже после выхода фильма в жизни героя нечто изменилось, и он стал для него компроматом. Вот герой «Мамочек» как пить дать расстанется со своей подругой, найдет новую, а она вдруг увидит по телевизору, как он ее предшественнице мозги парил...

Т.Иенсен. Согласна. В каком-то смысле приближение к герою может быть иногда еще более аморально, чем откровенная манипуляция его жизнью. Но я говорила не о праве снимать потаенное, интимное, запретное, а об авторском приближении к снимаемой реальности или, как Александр Дерябин говорил, о сопричастности ей. Притом что в итоге на экране может остаться, как в том же фильме Шиллера, лишь минималистский след от этой реальности и от того глубоководного погружения, которое совершил режиссер. Но так или иначе пленка этот труд, этот выбор — в том числе и моральный — запечатлеет. И, потом, ты же сам только что сказал: шок — вещь короткая.

НИНА ЦЫРКУН

Археология повседневности

САЛОНИКИ-2002



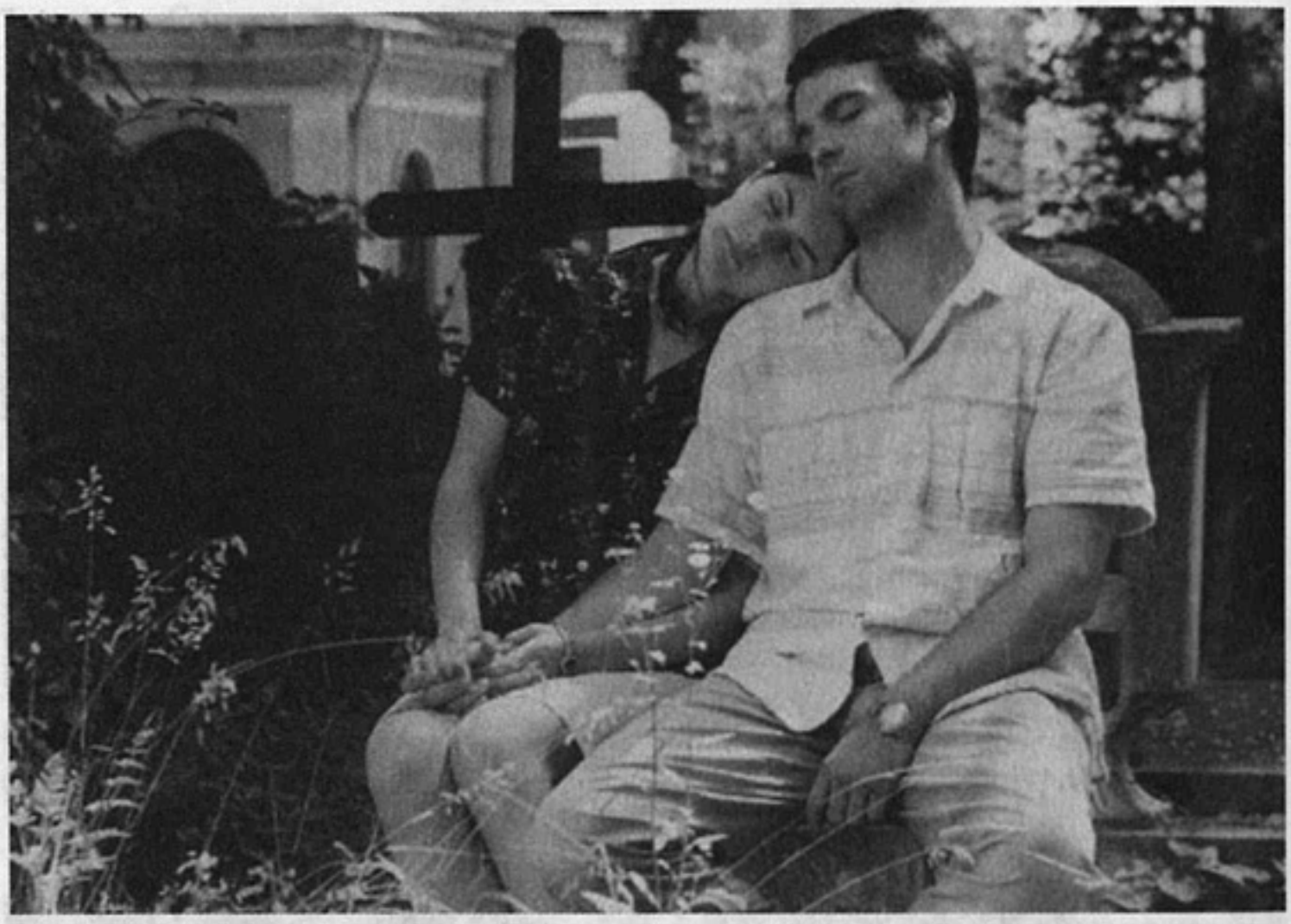
«Стражи времени», режиссер Маргарита Манда

Символический эпиграф кинофестиваля в Салониках, греческом городе, сверху донизу прорытом археологической траншеей, обнажающей пласты истории, — документальная лента Маргариты Манды «Стражи времени» (Gardians of Time). Герои картины — семеро простых мужчин, случайно попавших в пору молодости на раскопки в качестве сторожей. Почти все оказались в этих местах после войны, не имея специальности, часто инвалидами, не годящимися для работы на земле или на производстве. Все остались там даже по прошествии десятилетий, выйдя на пенсию. Археология сделалась не просто делом жизни, она эту их жизнь создала заново, свела с людьми, которые стали их настоящими учителями.

Неграмотный старик рассказывает, как слушал лекции знаменитых ученых на французском или немецком языке, слушал раз, другой, десятый, начиная понимать чужую речь. Но главное — проникновение в историю, которая теперь ощущается ими как неотъемлемая часть личной судьбы. В их скромных лачугах без воды и света скапливались бесценные находки, и ни одна не пропала; подчас им удавалось сделать свое открытие, интуитивно или руководствуясь сметкой человека, привыкшего жить в этих местах. Картина лишена каких бы то ни было эффектов, сплошные «говорящие головы», но вписанные в исторический пейзаж, как в естественную раму, люди, осознающие себя живыми потомками легендарных и мифических предков.

Самодостаточное, упрямое, как течение реки, движение жизни — лейтмотив фестивальных фильмов, которые поразили прежде всего многообразной и реалистичной панорамой обыкновенного житья, попавшего в объектив в раз-

ных точках мира. Кино — как искусство — в своей прямой функции самопознания человека оказалось увлекательней любой фэнтези, удовлетворяя голод по простой пище, которая одна только и насыщает. Кстати, Андре Базен, объясняя феноменальный успех американского кино во всем мире, ни слова не говорит об эффектах (тем более что в его пору они все-таки были гораздо скромнее, чем сейчас), называет его «самым правдивым и самым реалистичным». Его суждение кажется парадоксальным, но вспомним, что именно критики его круга впервые по заслугам оценили кинематограф Хоукса и Хичкока, которые даже дома слыли спецами по жанру, не более того. Так что желание видеть в кино



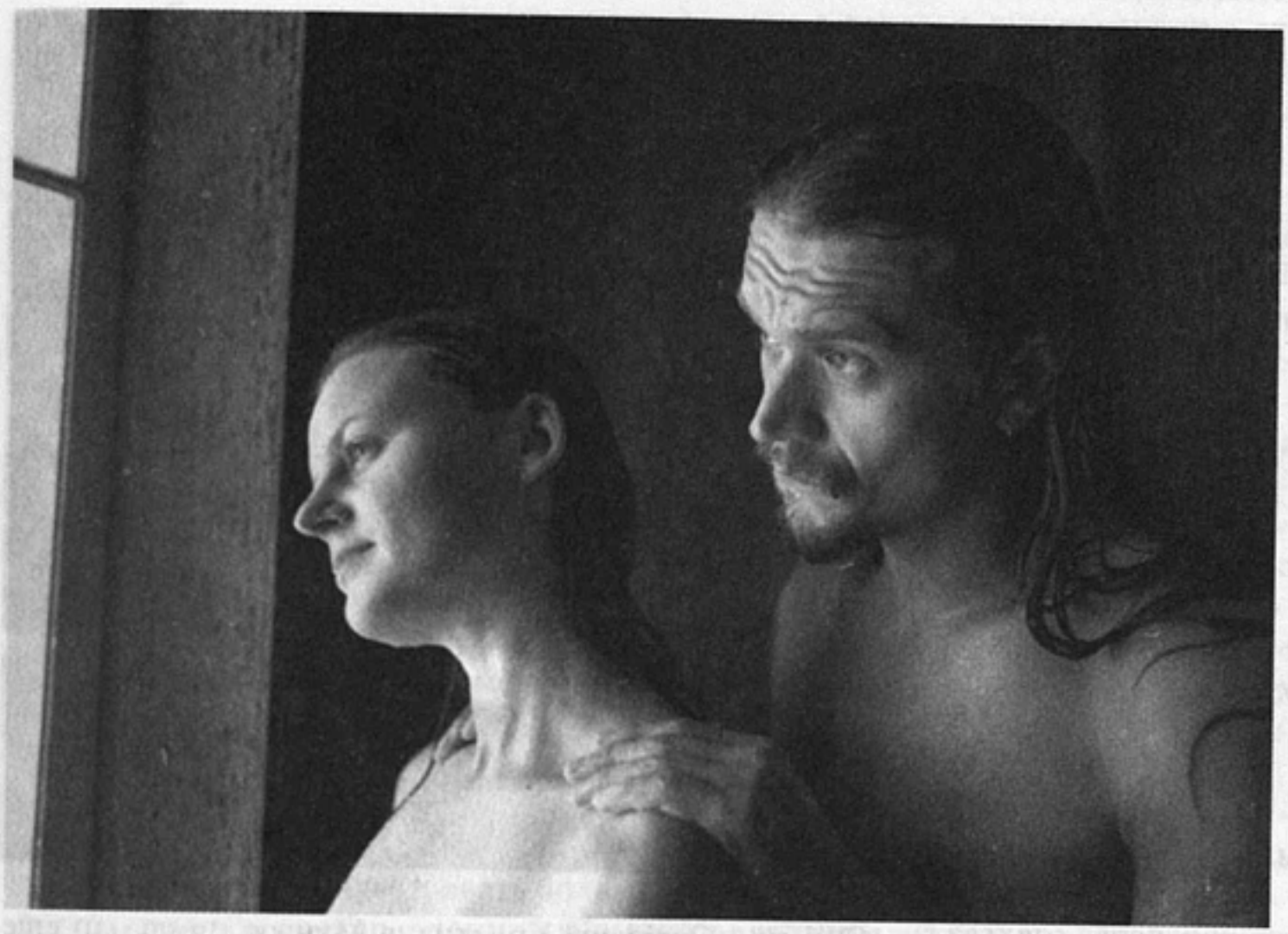
«Случай», режиссер Кристиан Мунжю

«правду» и «реалистичность», поверим Базену, не последнее дело; можно продолжить линию его логики и добавить, что речь идет о том, что зритель хочет видеть на экране самого себя.

Самые большие открытия ожидали меня в фильмах о бывших соотечественниках и соседях по соцлагерю; именно эти некогда близкие земли стали для нас в последние годы terra incognita. Что нам известно о сегодняшнем Таджикистане? Что там шла война, что через афгано-таджикскую границу переправляют опий и героин, что из Подмосковья высылают таджиков-нелегалов. Выпускник ВГИКа Мин Бьон Хун, известный нам по «Полету пчелы», на корейские деньги снял в горах Таджикистана свой второй полнометражный фильм «Давай не плакать» (Let's Not Cry; приз жюри «За художественное достижение») о том, как там живут люди, которые не воюют, не торгуют наркотой и не едут на заработки в бывшую столицу. В фильме задействована двойная оптика: отчужденный взгляд со стороны — глазами оторвавшегося от корней парня, уехавшего за счастьем в Москву и вернувшегося в родные края, чтоб скрыться от кредиторов, и объективный взгляд самой камеры, подолгу останавливающейся на пустынном горном ландшафте, на убогой утвари, скрипучих дверях, рассохшихся оконных рамах, покосившихся столбах. Так посмотреть — нищета и упадок; посмотреть эдак — скромное, но привычное, целесообразно налаженное бытье. Мухамед — современный Хлестаков, хвастающийся перед матерью и братом якобы толстым кошельком, а перед соседями успехами музыканта-скрипача, — никого не может удивить. Странно, никто даже не пытается его разоблачить, он быстро делается просто никому не интересен, а мать, слушая его хвастливые слова, молча сует ему в карман деньги: «Поди погуляй с друзьями». Дед, давно превратившийся в посмешище — в селении считают, что он ищет в горах золото, — не удостаивает никого объяснениями, и только в самом финале мы узнаем, что он тешет камни, чтобы построить дом для внука. Мухамед — современная мамаша

Кураж; как война не научила ту мудрости, так и Мухамед ничего не понял в этой устроенной раз и навсегда жизни. Фальшивый «отчужденный человек» с пустым футляром для скрипки, на которой не научился играть, уходит в чужой фальшивый мир, эмблематично представленный интерьером московского казино.

Режиссер Алис Неллис из Чехии удостоилась приза за лучший сценарий и приза ФИПРЕССИ. «Секреты» (Vylet; Some Secrets) — это в точном смысле авторское кино: Неллис не только режиссер, но и сценарист. (Кстати, ее дебют «Эне-бене» был показан на Международном кинофестивале в Сочи в 2000 го-



«Секреты», режиссер Алис Неллис

ду). В ее руках изъезженный вдоль и поперек жанр роуд-муви и ходячий сюжет непогребенного праха превратились в тонко и иронично рассказанную историю, где переплелись темы верности и измены, связи поколений и разрушенных человеческих отношений, судеб страны (даже стран — это копродукция Чехии и Словакии, и действие происходит по обе стороны границы некогда единого государства). Мать, две дочери, внук, зять и бабка на двух машинах — разбитой, прежних времен «Шкоде» и новенькой иномарке — отправляются за границу, чтобы, исполняя последнюю волю покойного, захоронить прах отца в его родном городке. Прах до места не довозят — машина съехала в кювет и урна раскололась. Правда, потом оказалось, что это и не прах вовсе. Да дело не в этом. В пути, съехав с наезженной колеи быта, каждый открывает душу, и каждый узнает с другой, неожиданной стороны близких людей, рядом с которыми столько прожито. Ключевой эпизод — на границе, где в грязи застряла чья-то машина, преградив путь другим, куча народу бессильно машет руками, пока наши героини, одна из которых на сносях, не начинают толкать колымагу, заставив устыдиться и других.

Тут все по-своему несчастны: младшая дочь Сузана влюбилась в модного художника, и ее брак трещит по швам; ее беременная сестра Илона чувствует, что муж к ней охладел; их мать Милада вмешивается в дела супругов, приводя зятя в ярость. И только бабушка Валерия сохраняет аристократическую невозмутимость, но именно она и умирает, не доехав до дома. Словом, история невеселая, но прелесть фильма в том, что рассказывается она с юмором, и в финале все становится на свои места. Женщины, сумасбродные и легкомысленные, глуповатые и эгоистичные, несмотря ни на что, ведомы инстинктом выживания, заставляющим в трудную минуту вытолкнуть из грязи чужую машину или соврать, чтобы не ранить лишний раз родного человека. «Как удобно ехать в этой новой машине!» — радуется Валерия, но все же пересаживается в

родную «Шкоду» и опять не замечает неудобств. Возвращаясь к Базену, надо сказать, что французский критик утверждал: американское кино сумело адекватно отразить тот образ, в котором общество хотело себя видеть. Понятно, что этот образ должен быть идеализированным, возвышенным. Вообще-то, трудно представить, что беременная женщина бросится толкать чужую машину, до ушей забрызгавшись черной жижей. Но чешское «общество» хочет себя видеть в этом «образе», а режиссер адекватно выполняет соцзаказ, и этот вполне рыночный обмен спроса и предложения кажется естественным и продуктивным.

«Тяжелое прощание: мой отец», режиссер Пенни Панайотопулу

Румынский фильм «Случай» (Occident) Кристиана Мунжю придуман еще более затейливо и восходит чуть ли не к опереточной традиции. Одна и та же история, повторенная несколько раз, укрупняясь и выводя на первый план то одних, то других персонажей, могла бы наскучить, не будь она столь ловко увязана с помощью разнообразия углов съемки и деталей диалогов, придающих целому выразительную объемность и полноту. Любовная пара, расстающаяся из-за бедности и бездомности; пожилой полицейский чин, который пишет стихи; женихи-иностранцы — вожделенная мечта стареющих невест; интерлюдия с питомцами детского дома, которых навещает благодетель с Запада; парень и девушка в костюмах медведя и мобильника, зарабатывающие на хлеб в качестве живой рекламы; пустая бутылка, случайно попадающая в голову главному герою и запускающая таким образом сюжет, — персонажи и ситуации комедии. Но история опять же невеселая. Первый эпизод — возвращение влюбленных домой, откуда их выставили за неуплату, сразу настраивает на грустный лад. Мебель выкинули во двор окраинной панельной пятиэтажки, где бродят бездомные собаки, такие же жалкие, как и эти молодые люди. Но при всех грустных поворотах, которыми изобилует «Случай», в нем нет тоски и безысходности. Все эти люди сохранили самое ценное, чему научило нас наше общее нелегкое существование, — умение жить в любых обстоятельствах, раз уж сама жизнь еще не кончилась.

Фильм гречанки Пенни Панайотопулу «Трудное прощание: мой отец» (Hard Goodbyes: My Father), уже показанный на кинофестивалях в Локарно, Торонто, Чикаго, Гамбурге и Пусане и разделивший в Салониках вместе с картиной Алис Неллис приз ФИПРЕССИ, стал фаворитом критиков и зрителей. События картины происходят в конце 60-х, когда весь мир ждал высадки на Луне американских астронавтов. В семье десятилетнего Илиаса нелады, родители в вечной распре, и мальчик редко видит отца-коммивояжера, который надолго уезжает по делам. Каждый раз отец привозит сыновьям по шоколадке,

старший брат ее немедленно съедает, а Илиас хранит в коробке под кроватью; шоколадок в коробке скопилось уже немало, и Илиас часто пересчитывает их, как дни свиданий с отцом. По-своему пытаясь удержать отца, мальчик прячет его бритву, без которой, как ему кажется, тот просто не может уехать. Мать, наверное, любящая мужа, страдает от бедности и невнимания; пока муж бреется в ванной, она, усиливая звук, слушает на кухне песню Боба Дилана «Рамона», и по щекам ее бегут слезы. Однажды отец не вернулся совсем — погиб в автокатастрофе. Взрослые как-то справляются с бедой. А Илиас не хочет. Он не желает надевать траурную повязку и даже в школу идет, хотя ему разрешено остаться дома. На похоронах он прячется от всех и, пока закапывают гроб, смотрит в небо, где должны появиться астронавты, о которых они говорили с отцом. Он приносит в школу и раздает ребятам сокровище — шоколадки, говоря, что вот, мол, отец привез. «А шоколад-то лежалый!» — выкрикивает кто-то. Есть еще один человек, который не хочет знать о смерти сына, — бабка Илиаса, но она давно не в себе. Мало-помалу Илиас так сживается с памятью об отце, что почти отождествляет себя с ним и, как некогда отец, пишет бабушке письма от его имени. И вот наконец наступает день высадки на Луну. Отец обещал, что к тому времени у них будет телевизор и они вместе будут наблюдать это событие. Между тем семья переселяется в загородный дом, жизнь потихоньку налаживается, и даже телевизор — вот он. Все усаживаются перед экраном. Все, кроме Илиаса, который уходит на встречу с отцом. Он уплывает на лодке по воде, в которой отражаются звезды... «Я сделала этот фильм, — говорит режиссер, — потому что реально чувствую боль от утраты тех вещей, с которыми мы расстаемся, вырастая. Мне хотелось усмирить эту боль, рассказав о ней. Я выбрала героем невинного ребенка, который делает в своей жизни первый большой шаг, чтобы взлететь к звездам, где над ним не властно земное притяжение. Помню, как меня пронзили слова астронавтов, описывавших свои ощущения на Луне: «Здесь так одиноко!» Не знаю, удался ли мне фильм. Но боль осталась».

Преодолеть земное притяжение и власть повседневности хотя бы на время, конечно, можно, но вот порвать невидимые земные связи — вряд ли. Ведь тогда перестанешь чувствовать боль, а пока ее чувствуешь, живешь. Илиас совершает рывок из обшарпанной афинской квартиры, из ветхого деревенского дома к Млечному пути, отраженному в воде. Но, скажем, для археолога равную ценность имеют битый горшок и золотая ваза. На свой страх и риск добавлю, что в кино равно прекрасны иконы Рублева в финале у Тарковского и Мишина коллекция спичечных этикеток в финале «Второстепенных людей» Муратовой.

ЕЛЕНА ПЕТРОВСКАЯ

Слепая биография

Елена Петровская и Жак Деррида

В поле биографического фильма сходятся сразу многие вещи: биография как современная форма романа, в первую очередь романа воспитания; экранизация этого романа, даже если он остается ненаписанным — ведь все равно мы имеем дело с некоей формой; наконец, потребность узнать «правду» об избранном, как правило «великом», человеке. Биографический фильм, иными словами, имеет литературные корни, и в то же время его посыл связан с преодолением любого вымысла во имя «правды жизни». Он и располагается в этом промежутке. Биография как форма уже есть запись — по необходимости фиктивная; с другой стороны, запись эта удостоверена тем, что ее источником и последним горизонтом остается документальная непогрешимость жизни. Литература и жизнь — вот та пара, которая разыграна здесь в третьем измерении. Этим измерением является кино.

Давно миновали времена, когда кинематограф вынужденно подавлял свою семантику, открывая прямой доступ к иным, некинематографическим жанрам — театральному или цирковому представлению, ревю, мюзиклу и т.д. Когда сквозь кинематограф говорило что-то другое и другим языком. (Прозрачность того же соцреалистического образа, его «самостирание» во имя высшей правды — правды будущего — давно стали достоянием истории.) Биографический фильм сегодня остается фильмом. А это значит, что своими средствами — монтажом, отбором материала, повторами — он творит особую реальность. Сжи-

мая прожитую жизнь до рассказа, до значимых моментов, он вместе с тем его подрывает: на сей раз в столкновение приходят литература и кино. Зримое нарушает (способно нарушить) педагогическую непрерывность речи. Даже если «речь», заметим, далеко не бытовая, а камера, со своей стороны, не позволяет себе излишней свободы. Именно так незаметным образом «подрывается», но и «рассказывается», вернее, создается на глазах у зрителя биография Жака Деррида.

L'avenir et le futur. Все начинается с различия. Чтобы двигаться дальше, нужно постулировать несоответствие, несовпадение. Благо, это позволяет сделать язык. Le futur — простое будущее время, линейное и грамматическое, время, закономерно вытекающее из настоящего. Время предугадываемое, где нет и не может быть случайности. Будущее лишь доводит нечто до конца, оно заранее известно в настоящем. Но есть другое время — то, что на подходе, оно грядет, не извещая о себе заранее. Это и есть подход, приближение Другого. L'avenir — грядущее. В этом времени, можем мы добавить от себя, все и происходит.

Именно с таких (или похожих) рассуждений начинается документальный фильм о Жаке Деррида[1]. О философе, исследовавшем среди прочего и фиктивные — фантазмические, литературные — условия любой документальности. О человеке, очень чутком к своему публичному образу и удерживающем этот последний под постоянным контролем. (В течение долгого периода Деррида, как известно, вообще воздерживался от съемок и не позволял печатать свои фотографии. Но с некоторого времени его образ воспроизводится с изрядной частотой. Думается, лишь для немногих зрителей фильма его лицо остается совершенно незнакомым.) И вот снята лента о «ключевом философе современности».

Эйми Кофман, комментируя картину, вполне отдает себе отчет в трудности поставленной и решаемой задачи. Снимали урывками, начиная с 1992 года. В одном из эпизодов Деррида почти разочарованно бросает: вы, мол, снимаете уже двадцать пять лет... Но это из области «будущего». Фильм сделан, выпущен в прокат с разрешения Деррида, который и поставил под ним последнюю подпись. А задача такова: преодолеть абиографизм философа. Философа как такового. Это и есть камертон всей ленты. В самом начале Деррида показан комментирующим проблему биографии. История философии представляет философа так: он рождается, мыслит, потом умирает. И напряжение фильма строится вокруг теоретической необходимости «разомкнуть» биографию — как считает Деррида — и его собственной неготовности (нежелания?) сделать это. Хотя философ с готовностью отвечает на вопросы (на часть вопросов): например, о своем детстве, когда он, еврей, был исключен из школы и при этом не мог найти приюта в сообществе «изгоев». Он охотно говорит о своей «странности», «непринадлежности». Но он столь же часто молчит.

Молчание Деррида. Где располагаются зоны этого молчания в фильме? Может быть, в них и прячется ненаписанная, нерассказанная биография, то, что «всегда уже» принадлежит порядку грядущего? Подчеркнем: это та биография, которая еще не прожита, не завершена, не превращена в повествование. Биография, остающаяся открытой, пока философ жив. Биография, противоречащая самому его статусу философа. Ибо это те вещи, которые случайным образом собираются в тождество, в том числе и идентичность, но при этом его постоянно разрушают. Грань формы и бесформенного. Область молчания.

Но как можно *показать* биографию, не используя ни фотографий, ни иных предварительных (бывших) свидетельств? Как можно показать биографию того, кто мыслит биографию, оставаясь в личном плане закрытым? Преодолеть блокаду неожиданной атакой? В одном месте это и впрямь приводит к замечательному результату. Вопрос Кирби Дика: «Кто из философов мог бы быть ва-

[1] «Деррида» (Derrida). Режиссеры Кирби Дик и Эйми Зиринг Кофман. США, 2002. Цветной; длительность 84 минуты.

шей матерью?» вызывает у Деррида сначала затруднение, а потом растущий интерес. Он начинает говорить о том, что Философ, это воплощение фаллогоцентризма, вообще не имеет потомства, не имеет по определению. Тогда как матерью мог бы быть, скажем, его собственный сын, а лучше — женщина-мыслитель, но, конечно, не «философ». Это оборачивание генеалогий и рода вызывает оживленную реакцию у зрителей. Хотя мысль Деррида предельно ясна. Впрочем, и здесь перед нами не «частное лицо», но опять-таки философ.

И другой, сопряженный, вопрос: где проходит грань, отделяющая жизненные токи от «самой» философии? Неужели мы опять обречены иметь дело с «произведением», только опосредованным с помощью кино? В этом случае у биографии вообще нет шансов проявиться, если она не становится элементом мысли, в частности, об этой самой биографии. Но Кирби Дик и Эйми Кофман — не столько читатели текстов, сколько кинематографисты. Хотя справедливости ради необходимо признать, что в их фильме звучат обширные пассажи из текстов Деррида разного времени. Эти зачитываемые женским голосом отрывки накладываются на различные изображения: например, на сцену в парикмахерской, где в замедленном темпе Деррида подстригают его роскошную седую шевелюру (никто из зрителей потом не может вспомнить прозвучавший текст), или на крупный план надгробия его матери, чему соответствуют закадровые размышления. Впрочем, эти сцены с женским голосом за кадром, пожалуй, самые уязвимые в фильме. В том смысле, что рефлексия наделяется аурой наглядного и в результате неизбежно психологизируется. Кажется, что даже наиболее головокружительные по своей абстрактности ходы имеют простейшую привязку: к обстоятельствам времени и места или, если угодно, к «философии» жизни. Так режиссеры, по-видимому, дают один из вариантов ответа на вопрос, что значит *показать* биографию.

Однако есть моменты, которые, по признанию Эйми Кофман, даже для Деррида оказались неожиданностью. (Вспомним порядок «грядущего».) Это те моменты, когда он не контролирует собственный образ. «Эйми, вы не можете задавать мне такие вопросы. Нет, я точно не буду отвечать на ваш вопрос» (о роли любви в философии). Разочарование, досада. Усталость. Но потом — мобилизация, переход в план «разумного» ответа (им-то и будет держаться кинематографический план). «Давайте, — говорит Деррида, уже настраиваясь на съемку, — постараемся переформулировать ваш вопрос. Ведь вопрос о любви — это вопрос о «qui et quoi» (еще одна пара), о том, «кого» или «что» мы любим, за «что» мы любим «кого-то». И дальше — блестящий пассаж об основах самой философии.

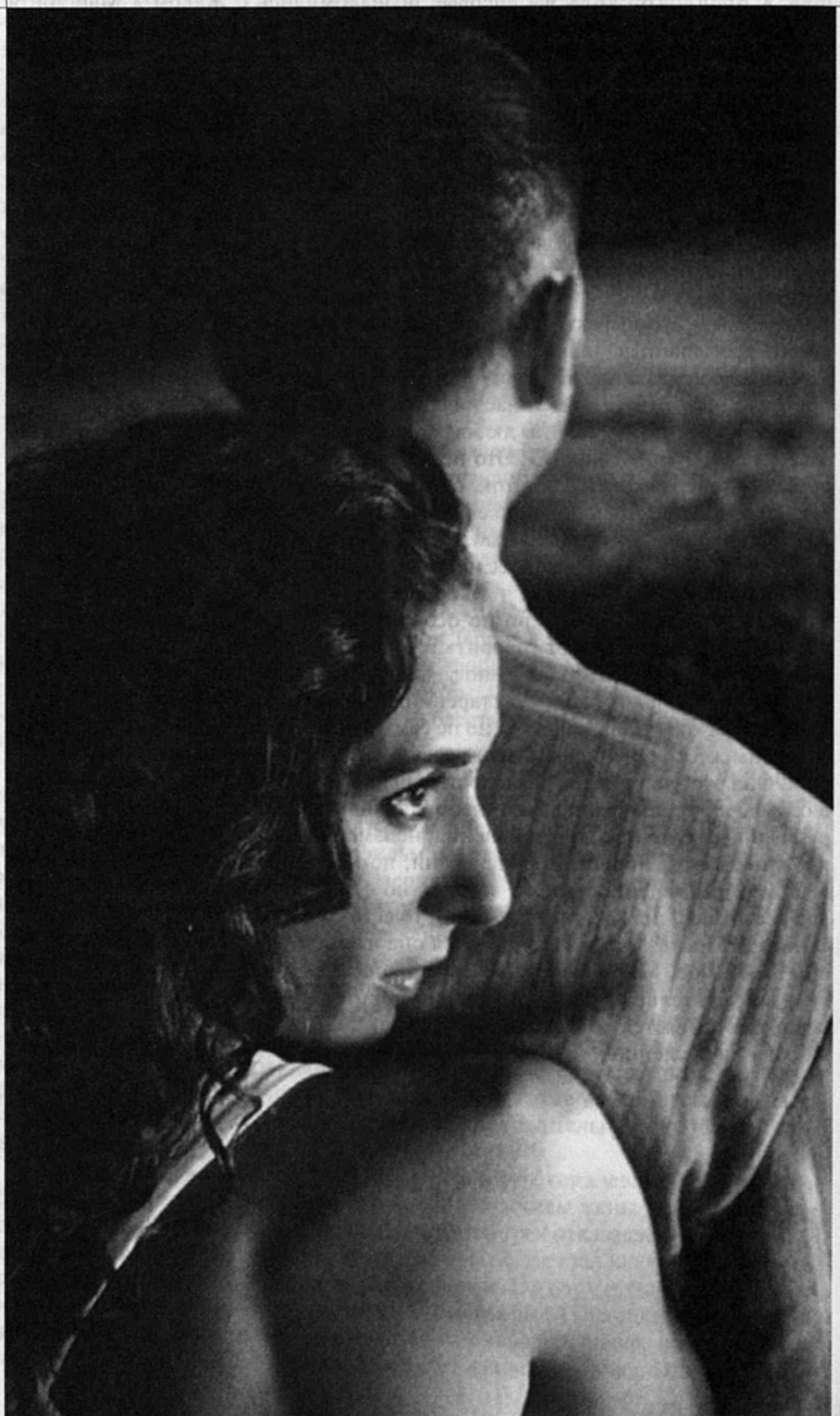
«Нет, я не могу надеть этот пиджак, — протестует Деррида. — Он не подходит к брюкам. Даже если вы и будете снимать только верхнюю часть». Замечательны переходы от «частного» (в случае Деррида — раздражения, усталости, да, скорее усталости, ведь это фильм и о стареющем человеке) к парадному, предназначенному для Другого, вернее, других. Сосредоточенный взгляд, необязательно в камеру, блеск глаз, развитие мысли прямо у нас на глазах. Деррида очень хорошо знает эту отраженную реальность. И он умеет соблазнять. Здесь он непобедим. Он вполне владеет ситуацией. И это уже из области привычного: сколько раз приходилось отвечать на вопросы, разъяснять, не соглашаться, убеждать и — начинать все сначала. Сколько раз необходимо было находить простые слова, завязывать по ходу дела интригу, интригу будущей мысли. Тут и впрямь нет неожиданности. (Что это — переход самой его философии в план «произведения»? Возможно, и это тоже *видно*, несмотря на то что режиссеры настроены очень дружелюбно и уважительно в отношении своего героя.)

Но, пожалуй, квинтэссенцией невысказанного, сердцевиной молчаливой биографии оказывается двойное интервью с участием жены Деррида Маргариты. (По сообщению Кофман, Маргарита наотрез отказалась участвовать в фильме. Ее случайные появления в кадре: «Жаки, ты взял ключи? До встречи, друзья, развлекайтесь» — более чем пунктирны. Но вот тут, заметим, и начинают проглядывать контуры «настоящей» биографии.) Оба садятся на светлый диван. Опустив глаза, Маргарита поправляет газовый шарф, и в этом жесте читается ее покорная готовность. Так будет лучше для Жака. Они садятся на

белый диван, словно одетые к выходу. (Перед этим мы слышали жалобы Деррида, что на съемках он чувствует себя неестественно — когда он днем остается дома один, то ходит в пижаме и халате. А тут приходится принаряжаться.) Невидимая женщина-режиссер задает вопрос: «Расскажите, как вы познакомились». Неловкость. Пауза. Произносится дата. Маргарита по-прежнему смотрит куда-то вниз, не выпуская из рук конец прозрачного шарфа. «Я могу называть только даты», — говорит Деррида. Они встретились тогда-то, поженились в Америке в таком-то году. «Больше вы от нас ничего не узнаете». Вопрос к Маргарите: «Как вы впервые познакомились с Жаком?» Маргарита вспоминает, как Жак пришел к ним на обед. Или это Деррида вспоминает? Потом Маргарита говорит: «Я впервые увидела Жака в снегах». Она улыбается и замолкает.

Фрагменты этого эпизода повторятся в фильме, кажется, еще дважды. Деррида будет показан со спины смотрящим отснятый диалог. Потом то же в отстраняющем на еще одну степень показе: Деррида, смотрящий, как Деррида смотрит упомянутый материал. Вряд ли есть необходимость так настаивать на этом эпизоде. Даже без рефренов он весьма откровенен: супруги готовы к признанию — признание вот-вот состоится — признания не может быть. Биография никогда не равна самой себе в момент проживания, это то, что не стало — не становится — произведением, то, что меняется в самом воспоминании. Биография — это аффект. И как таковой он не может быть показан. Есть только его рассыпанные знаки, не знаки даже, но следы: отведенный в сторону взгляд (здесь глаза не встречаются, а тем более со зрителем), настойчивая повторяемость ответа («вы от нас ничего не услышите»). Это то, что нельзя рассказать. И не потому, что «та» любовь прошла или же сама ситуация не предполагает особой «интимности». Это нельзя рассказать потому, что в биографии остается непереводимый остаток, остаток l'avenir, будущего в прошлом, но и будущего в его всегдашней непредвиденности. То, что не выстраивается в образ, в том числе документальный. Это и есть «фикция», то есть «неразрешимость» любви, фикция самой, если угодно, жизни.

Любовь, старость или то, что вообще остается за кадром, без слов и разъяснений, узнать о чем можно по особому блеску глаз Деррида... (Вопрос о травме. Деррида не станет говорить о травме. О своем отце, прошедшем нацистские лагеря.) Все это вехи биографии, которые преданы молчанию. Вдруг Деррида начинает говорить о старении тела. «Что остается неизменным? — спрашивает он. — Глаза и руки, но не сами руки, а руки в движении, когда они охвачены жестикуляцией». В этих рассуждениях философия как будто ретируется. Она отступает перед реальностью надвигающейся смерти, возвещающей о себе через хрупкость тела, его неприкаянность, усталость. Остаются глаза и руки, зоны активного сопротивления, неизменные прибежища эмоции. В них прослеживается полнота и сила жизни, по-настоящему живой, отрицающей любую опредмеченность. Это не тело, но душа (Деррида так и говорит: «душа», ссылаясь, правда, на традицию), то есть собственно биография, недописанная, недосказанная. Ибо пишется она и «видится», лишь покуда сохраняется незримое, или — возвращаясь к Деррида — пока продолжается любовь двух восхитительных слепцов: Нарцисса, который видит только себя, и Эхо, которая отзывается собственным голосом, повторяя чужие речи. Что значит любовь двух слепцов? Единственный вопрос, сознательно оставленный без всякого ответа.



«Поговори с ней»

ПЕДРО АЛЬМОДОВАР

Поговори с собой

В связи с выходом фильма «Поговори с ней» парижский журнал Studio опубликовал интервью Педро Альмодовара, который задавал вопросы сам себе.

Педро. Отныне можно сказать, что ты одинаково хорошо руководишь и актрисами, и актерами. Главное, герои в картине «Поговори с ней» — мужчины, и оба актера играют отменно.

Альмодовар. Замечательно, что именно ты об этом сказал. Действительно, и Хавьер Камара, и Дарио Грандинетти превосходны в ролях почти сообщников. «Поговори с ней» не первый мой фильм с мужчинами-актерами. О мужчинах рассказывали «Живая плоть», «Матадор» и «Закон желания». Кстати, в последнем даже девушка (Кармен Маура) была мужчиной.

Педро. А с кем ты испытываешь большее удовольствие?

Альмодовар. Ты на что намекаешь?

Педро. На работу. С кем ты предпочитаешь работать — с актерами или актрисами?

Альмодовар. Когда они чудесны и им удается забыть, что я режиссер и сценарист, мне одинаково приятно работать с теми и другими. Я снял четырнадцать картин и признаю, что встретил больше хороших актрис, чем актеров. Но надо признать и то, что я написал больше женских ролей, чем мужских.

Педро. Это точно.

Альмодовар. Женщины вдохновляют меня на комедии, а мужчины — на трагедии.

Педро. В таком случае, почему ты так мало снимаешь комедий?

Альмодовар. Не знаю, но постараюсь исправиться.

Педро. А вообще, можно заставить себя писать сценарий?

Альмодовар. Нет. Можно подвигнуть лишь на написание сценария документального или автобиографического фильма.

Педро. К какому жанру относится «Поговори с ней»?

Альмодовар. Не знаю. Знаю только, что это не вестерн, не фильм об агентах ЦРУ. Это также не фильм о Джеймсе Бонде, не исторический фильм.

Педро. И все-таки это отчасти исторический фильм.

Альмодовар. Верно. Для точности: семь минут действие картины происходит в 1924 году.

Педро. Эти семь минут многое говорят о минувшем времени.

Альмодовар. Несмотря на то что они немые... В середине фильма санитар Бениньо (Хавьер Камара) использует вечер, когда ему нечего делать, что с ним случается редко, чтобы отправиться в Синематеку посмотреть испанский немой фильм «Любовник, уменьшенный в размере». Я показываю семь минут из этого фильма.

Педро. Не рисковал ли ты, включая в свою картину чужеродный сюжет? Если

только не рассматривать его, как флэшбэк, имеющий отношение к твоим героям.

Альмодовар. Нет, это не флэшбэк. Это совершенно иная история... Да, тут я рисковал...

Педро. Не боишься, что зритель будет смущен, сбит с толку?

Альмодовар. Теперь, когда фильм завершен, не боюсь. Признаюсь, во время съемок я немного волновался. Я не мог спать спокойно, пока не увидел смонтированными обе истории.

Педро. Что толкнуло тебя на то, чтобы отойти от изначального сюжета?

Альмодовар. Этот отход — лишь видимость. История санитара не прекращается в течение этих семи минут. Она просто скрыта, она сливается с сюжетом «Любовника». При написании сценария я как раз преследовал цель использовать немой фильм в качестве прикрытия.

Педро Альмодовар

Педро. Для прикрытия чего?

Альмодовар. Того, что действительно происходит в палате Алисии. Я не хотел, чтобы зритель все увидел, поэтому пользуюсь «Любовником», чтобы мутить его зрение. То, что произошло, зритель обнаруживает одновременно с героями. Мне не хотелось, чтобы тайна раскрылась раньше времени.

Педро. Это называется манипуляцией.

Альмодовар. Нет, это лишь способ повествования. И он себя оправдал.

Педро. Твои герои не в первый раз объясняются с помощью другого фильма. Так, к примеру, было в «Высоких каблуках».

Альмодовар. Да, героиня Виктории Абриль использует сцену из «Осенней сонаты», чтоб открыть своей матери свою ненависть к ней. Это же чувство подтолкнет ее к преступлению. В «Матадоре» главные герои отправляются в кинотеатр и смотрят фильм «Дуэль на солнце». На экране они увидят свою собственную судьбу. В «Живой плоти» пока Виктор (Либерто Рабаль) и Елена (Франческа Нери) ссорятся, в кадр попадает экран телевизора — там идет «Преступная жизнь Арчибальдо де ла Круса» Бунюэля, в которой есть то, что затем зритель увидит и в моей картине. Во-первых, безногий мужчина, сидящий в инвалидном кресле (у меня его играет Хавьер Бардем). Во-вторых, пламя. В «Живой плоти» пламя охватывает Клару (Анхела Молина), когда Виктор сообщает, что порывает с ней. У Бунюэля Арчибальдо сжигает в печи манекен, похожий на героиню Мирославы Стерн. Кстати, эта актриса несколько лет спустя заживо сгорела в автомашине.

Фильмы, которые я смотрю, стали частью моей собственной жизни, и потому я ими пользуюсь. Я делаю это не ради того, чтобы польстить их авторам или повторить их успех. Фрагменты этих картин занимают свое место в моих сценариях. Я очень люблю пересказывать фильмы. Когда-то давно я пересказывал сестрам кино, которое мы смотрели вместе, и обожал повторять все снова и снова, каждый раз придумывая что-то новое, добавляя от себя. Сестрам мои совершенно безумные версии нравились больше, чем сюжет, который мы видели. Как сейчас вижу — сестры шили, сидя за круглым столом, и просили: «Расскажи нам, Педро, фильм, который мы смотрели вчера».

Педро. А ты представляешь себя рассказывающим фильмы своим внукам?

Альмодовар. Не знаю. Боюсь, у меня не осталось времени заиметь внуков... Не

думаю, что они у меня появятся. Я больше не рассказываю фильмы, я утратил эту привычку. Мне приходится делать это лишь тогда, когда я даю интервью.

Педро. Чем был навеян сюжет «Поговори с ней»?

Альмодовар. Реальными историями последних лет. Вот они.

Пациентка проснулась после шестнадцати лет комы. Врачи считали, что ее состояние необратимо. На меня произвела впечатление ее фотография в «Эль Паис». Она стояла между двумя санитарами, которые помогали ей ходить. Ее пробуждение опровергало все научные прогнозы.

...Молодой сторож морга вступил в интимную связь с трупом девушки. То, что произошло затем, похоже на чудо, которое не понравилось бы папе римскому... Покойница вернулась к жизни. Девушка страдала чем-то вроде каталепсии, и она не умерла, как все решили. И хотя родные были благодарны насильнику, они не смогли помешать его заключению в тюрьму. Эти люди приходили к нему на свидания, приносили еду, наняли адвоката. Из этой странной ситуации никто не видел выхода. С точки зрения правосудия, сторож был насильником, но для родителей девушки он был человеком, который вернул жизнь их дочери. Я не пренебрег никакими деталями, вплоть до чисто моральной проблемы, о которой и идет речь в моем фильме.

...В одной из больниц Нью-Йорка девушка забеременела в коматозном состоянии, в котором пребывала девять лет. (Она и родила, находясь в коме.) Выяснилось, что виновник — санитар больницы.

Все эти события, как и воспоминание о разбитой, но все еще теплящейся любви, и побудили меня снять «Поговори с ней».

Кажется, Кокто сказал, что красота приносит боль. Думаю, красота может вызывать слезы, и очень часто это слезы боли, а не наслаждения. Увидев «Куклы счастья» и «Любовника, уменьшенного в размере», я хочу снять фильм о маленьком существе, для которого основной декорацией будут ножки мебели и рисунок паркета. Я уже набросал эскиз такой истории.

Педро. Когда психиатр спрашивает героя Хавьера Камара, какие у него проблемы, тот отвечает: «Одиночество, вероятно».

Альмодовар. Марко (Дарио Грандинетти) тоже говорит, что он одинок. Ни Бениньо, ни Марко не склонны ничего драматизировать, они просто констатируют факт. Героев картины связывает ощущение одиночества. Одиноки Алисия и Лидия. И учительница танцев Катерина. И отец Алисии, хотя у него будет связь с секретаршей. Одиноки и санитарка, и консьержка, и несимпатичная журналистка. Даже бык одинок посреди огромной площади, когда уносят смертельно раненную Лидию. Этот фильм мог бы называться «Одиночество».

Педро. А как ты видишь свое одиночество в «автоинтервью» или «самоанализе» — жанре, который тебе так свойствен? Что ты испытываешь в отсутствие собеседника? Ностальгию или презрен?

Альмодовар. Я ничего не презираю. Даже то, что ненавижу. Я предпочитаю «самоанализ», ибо он практичен. Говорю то, что хочу, и по возможности быстро. За письменным столом настигает одиночество.

Педро. Ты замечал когда-нибудь, что разговариваешь сам с собой?

Альмодовар. В эту минуту.

Педро. Я имею в виду — в жизни. То есть когда знаешь, что эти разговоры никогда не будут напечатаны?

Альмодовар. Однажды я понял, что разговариваю с собой. Обычно это происходило утром и вечером. Рассказывают, что Бунюэль тоже разговаривал по утрам сам с собой, чтобы проверить свой слух. Я же хотел услышать звук и силу голоса, который потерял на съемках. И в течение нескольких недель, проснувшись, спрашивал себя: «Как звучит мой голос сегодня?» И вслух же отвечал: «Значительно лучше. Если не стану его форсировать, то смогу продержаться до вечера». Я всегда верил в слово, даже когда был без голоса или без собеседника.

Studio, 2002, XII (внесерийный номер)

Перевод с французского А.Брагинского

ЕЖИ ШТУР

Притворяться всерьез

Ежи Штур

Ежи Штур — один из самых разносторонних актеров польского театра и кино. Уроженец Кракова, в 1970 году он закончил филологический факультет Ягелонского университета. После окончания актерского отделения Краковской театральной школы играл на сцене Старого театра в Кракове.
В спектаклях Конрада Свинарского, Кшиштофа Кесьлёвского, Ежи Яроцкого и Анджея Вайды сыграл много замечательных ролей: секретаря в «Автобиографии», Петра Верховенского в «Бесах», АА в «Эмигрантах», Городничего в «Ревизоре», Порфирия Петровича в «Преступлении и наказании» и других, большинство из которых были отмечены различными театральными премиями. Не менее внушителен список его кинематографических ролей. Нашему зрителю он запомнился по фильму «Дежа вю» Юлиуша Махульского и «Три цвета. Белый» Кшиштофа Кесьлёвского. К многим своим фильмам, которые он начал снимать в качестве режиссера в 90-е годы, Ежи Штур сам писал сценарии и диалоги: «Любовные истории» (1997), «Неделя из жизни мужчины» (1999), «Крупное животное» (2000), а также был автором сценария, написанного по книге Ежи Пильха «Заговор прелюбодеек»(1994)[1].

Лауреат многих театральных и кинематографических международных премий, с 1998 года Ежи Штур — член Европейской Академии кинематографии.

Первая его автобиографическая книга «Сердечная болезнь» вышла в 1992 году. Фрагменты новой книги Ежи Штура, составленной из бесед с Мареком Микосом, мы представляем вниманию наших читателей.

Публикуется по: Jerzy S t u h r. Udawać naprawdę. Rozmowy przeprowadził Marek Mikos. Wydawnictwo Znak. 2000 r. © by Wydawnictwo Znak & Autorzy, Krakyw, 2000.

[1] В нашем прокате фильм шел под названием «Девичий переполох». — *Прим. переводчика.*

Играть, то есть притворяться?

Марек Микос. Вы всегда предупреждаете, что актер не должен переходить границы приличия. И все же... Один из легендарных мастеров театральной школы, в которой вы учились, всячески это поощрял — на глазах у студентов он вытаскивал изо рта вставную челюсть, спускал штаны... А ведь иногда и вы что-то вроде этого проделываете...

Ежи Штур. Актерство — это еще и искусство восхищать. Мы этому учимся всю жизнь — что бы такое сделать, чтобы как можно сильнее поразить зрителя. Можно, к примеру, поразить его, выходя за рамки общепринятой морали и взвалив на него ответственность за стоящего перед ним человека, а не только за актера, который играет роль, то есть притворяется.

Марек Микос. Не становится ли актерство для вас своего рода заменителем действительности? У вас ведь есть возможность играть роли, для которых порой мало прожить даже семь жизней. Есть возможность проверить себя в самых разных обстоятельствах, в которые вы никогда бы не попали в действительности. К примеру, в «Неделе из жизни мужчины» в одном из эпизодов вы оказываетесь в обществе двух соблазнительных девиц в бассейне и, отчасти предостерегая других от подобного рода похождений, без всяких последствий для себя проживаете эту ситуацию...

Ежи Штур. Это та самая причина, безумно мощная по своей силе, которая также толкает людей к актерству. Часто в своей личной жизни люди бывают робкими, закомплексованными, а сцена позволяет им воплотить свою мечту, дает возможность преодолеть комплексы. Сколько же трусов прекрасно играют героев, и наоборот. Не скажу, чтоб и мои собственные поступки были полностью свободны от такой мотивации. Только ведь люди это перерастают. Когда приходит насыщение, когда видишь, что этот иллюзорный мир тоже, по сути, не дает тебе полного удовлетворения, тогда начинаешь задумываться. Грубо говоря, ты из этого вырастаешь, как из коротких штанишек. Думаешь про себя: «Ага, еще одну маску примерил». А что я им дал? Показал, на что способен? Этого мало. Меня это уже перестало волновать. Поэтому для меня несколько лет назад стала такой важной работа над фильмом и связанная с ней перспектива рассказать людям о своем миропонимании, а не только показать свои актерские способности.

Марек Микос. Но прежде чем вы расскажете о своем миропонимании, необходимо еще сконструировать роль, а для этого нужен инструментарий.

Ежи Штур. Начнем с того, что я все могу себе живо вообразить. Недаром во мне эту способность тренировали на протяжении всех лет учебы. «Представь себе, что бы произошло, окажись ты в той или иной ситуации». Конечно же, это метод Станиславского, его знаменитые «предлагаемые обстоятельства», магическое «если бы».

Воображение, наблюдение и собственные переживания — это те самые три «источника», из которых черпаешь материал для роли.

Наблюдаю я нон стоп. Можно сказать, что не нахожусь «в работе», только когда сплю, а так все время подсматриваю за людьми. Некоторые даже думают, что сильно заинтересовали меня собой, но не знают истинных причин моего интереса. Начинают хвост распускать, рассказывать, чего достигли, а я сосредоточенно слушаю, но внимание обращаю совсем на другое. Человек доволен, что увлек меня своими рассуждениями, поразил достигнутым, а я только и смотрю, как он «надувает щеки» и как у него при этом ладошки потеют. Все может пригодиться. Но это такое специфическое наблюдение, совсем не глубокое.

Я всегда говорю своим студентам: «Не надо копать слишком глубоко, актера это никто не заставляет делать, а вот точность наблюдения необходима — важно подметить какие-то психофизические черточки, которые составляют основу поведенческой манеры. По этому же принципу можно заниматься и самонаблюдением, чтобы уметь холодно и отстраненно фиксировать собственное поведение в разных обстоятельствах.

Впрочем, все эти элементы сцепляются между собой при работе над конкретной ролью. В последнем фильме «Крупное животное», скажем, мне необходимо было придумать и научиться, как моему герою общаться с верблюдом. Верблюда до сих пор у меня еще не было, да и люди с верблюдами тоже как-то

на улице каждый день не попадались. И тогда мне в голову пришла идея — а что, если мой герой будет вести себя с этим крупным зверем так, как я веду себя со своей собакой. Я припомнил, как в течение последних лет я учился ладить со своим псом. И по-хорошему к нему, и по-плохому, в общем — и лаской, и таской...

Марек Микос. А сколько вообще в ваших фильмах взято из вашей личной жизни?

Ежи Штур. Специальных подсчетов я не веду, ну а время, оно все стирает. Порой я даже не знаю, то ли это со мной приключилось, то ли я просто видел, как это происходило с другим. Иногда в Старом театре мы не раз, к примеру, ловили друг друга на том, что приписывали себе случившееся с другим. Скажем, я вполне мог позабавить друзей историей, приключившейся с Новицким, как своей, историей из собственной жизни. Мы столько раз ее прокатывали в рассказах, что я неосознанно присваивал ее себе. Это своего рода дежа вю.

Но вы только не подумайте, что я хочу уйти от вопроса... Со всей определенностью могу сказать, что вся гамма моих переживаний, касающихся социально-политических коллапсов последних лет, передана в фильме «Неделя из жизни мужчины». Такие монологи, как тот, где мой герой говорит, что коммуняки его уничтожили как личность, не дали развернуться, мне тоже случалось произносить в приступе подогретой водкой агрессии. Я это запомнил и в фильме использовал, чтоб высмеять героя да и себя немножко.

Порой я встречаю людей, которые — кстати, совершенно напрасно — начинают поздравлять меня с этим монологом: «Ах, пан Юречек, здорово вы приложили этих красных бандитов!» А я им говорю: «Минуточку, давайте разберемся, там ведь не только об этом, есть и другая правда...»

Марек Микос. Когда вы решаетесь на актерский эксгибиционизм?

Ежи Штур. Самое главное — та самая пресловутая верхушка айсберга: во имя чего я должен раздеться догола? Если это «во имя чего» я сочту высшей ценностью, то моя роль как личности будет подчиненной, служебной. И тогда нет вопросов. А если половина на половину, то я еще подумаю.

Марек Микос. Все, что вы говорите, так или иначе связано с методом Станиславского, но, кажется, в Америке вас открыли как приверженца теории психологического жеста Михаила Чехова.

Ежи Штур. Думаю, следует пояснить, что декларировал Чехов. В полемике со Станиславским он говорил: неправда, что нужно идти на завод и вставать к фрезерному станку, чтобы сыграть рабочего. Все это не важно. Обстоятельства, биография — не важно. Самое главное — психологический жест, то есть выстраивание образа с какого-то одного определенного жеста. Его теорию приняли в Америке на ура.

Когда я был в Америке со своими «Любовными историями», то показывал этот фильм в разной среде — сценаристам, актерам, ученым и т.п. Там существует что-то вроде «отраслевого просмотра». И вот в одной театральной школе преподавательница спрашивает меня:

— Вы ведь последователь теории Михаила Чехова?

— Понимаете ли, я с ней знаком, но не сказал бы, что это для меня главное. Скорее, я последователь Станиславского, — ответил я ей в соответствии с правдой.

— Странно, вы актер по средствам выразительности очень близкий методу Чехова.

— А вы мне объясните, в чем это заключается.

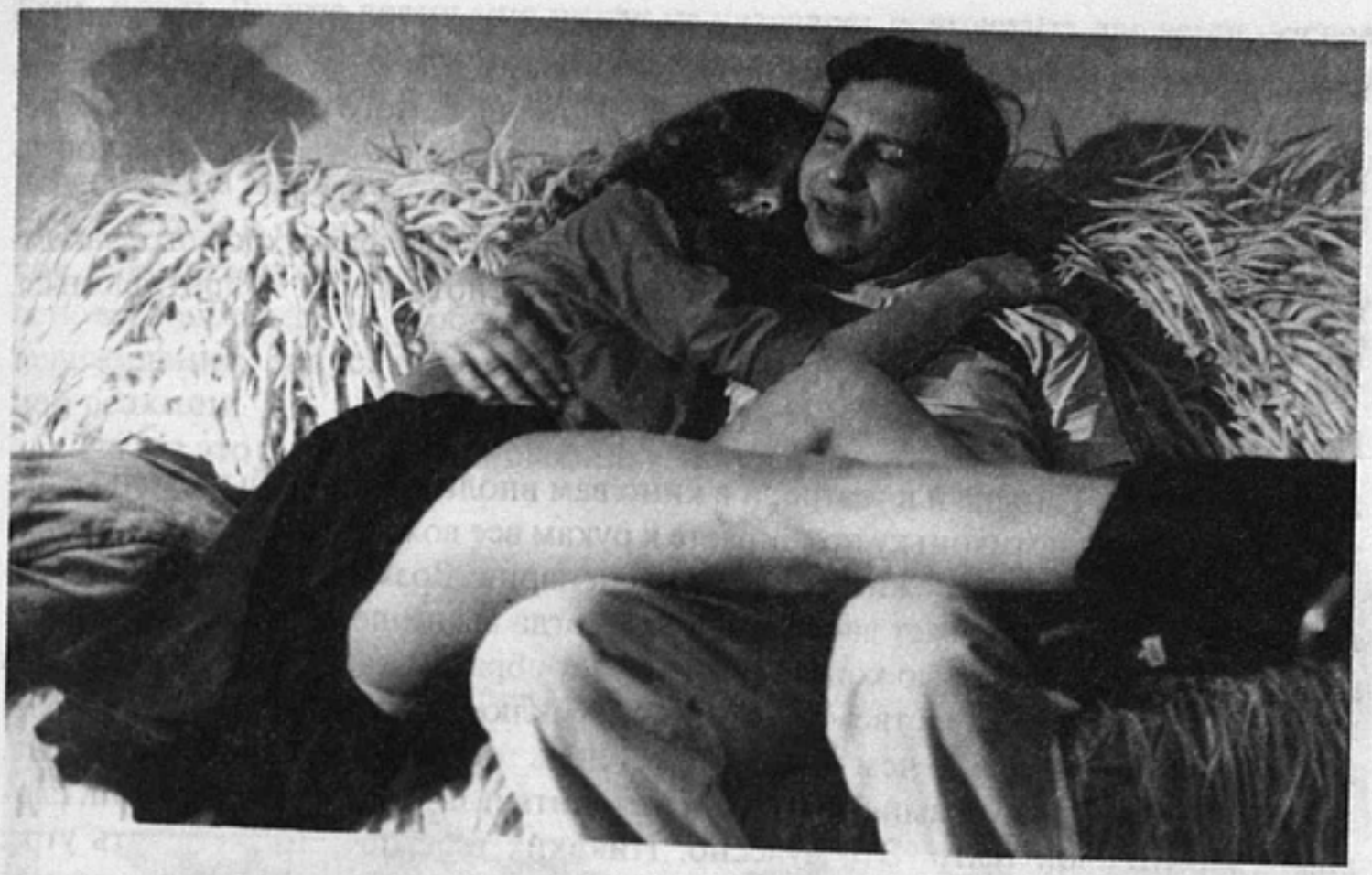
— Каждый персонаж у вас ходит по-своему, каждый отталкивается от своего психологического жеста.

— Это так, это, действительно, правда, — отвечаю. — Но знаете, чтобы разоблачить этот миф, я просто обязан вам рассказать, что стоит за этой правдой. Я представил себе, что каждый из моих героев ходит в своих башмаках. Их-то башмаки и определяют мою манеру ходить.

— Но это ведь как раз Михаил Чехов! — резюмировала преподавательница.

Вот так вдруг оказалось, что я последователь Михаила Чехова.

Здесь тоже можно говорить о моей эволюции. Помню, как в Милане я всех собак спустил на молодого актера, который отказался посещать мой семинар. Мы разругались вдрызг: ему стало, видите ли, скучно, когда я ему велел проанализировать образ персонажа, прежде чем что-либо делать на сцене. Я ему тогда сказал: «Надо, чтобы импульс шел от мозга к каждой мышце». А он мне на это:



«Герой года»

«А нельзя ли, господин профессор, чтоб этак от мышцы к мозгу?» Тогда я не видел такой возможности. Теперь я уже не убежден, что ее нет.

Марек Микос. У вас разносторонние интересы — вы актер и режиссер театра и кино. Публика и критики предпочитают скорее «стабильные личности», которым можно приклеить однозначный ярлык. Как вы справляетесь с подобными предубеждениями?

Ежи Штур. По-разному. Иногда вовсе не справляюсь. Много забавного в связи с этим приключилось у меня в Италии. Сначала меня приняла театральная общественность. «Они», «Каракатица», «Ромул Великий», «Бал манекенов» — это все спектакли, поставленные Джованни Пампилини, успехом которых он во многом, как писали критики, обязан моей игре. За «Каракатицу» я получил награду на фестивале в Сполето в номинации «Лучший иностранный актер, играющий на итальянских сценах». Хорошо также принимали поставленную мной «Волшебную ночь» Мрожека, я много гастролировал с ней. Потом на время исчез из поля зрения итальянцев — в 90-е годы я больше времени проводил в Польше, в Италии меня почти не видели, иногда только наездами я посещал театральную школу. И вдруг предстал сразу в двух ипостасях: с «Любовными историями» на фестивале в Венеции и с Пинтером — играя в его пьесе, я объездил почти всю Италию. Тут же появились рецензии. Как же я веселился, читая о себе тексты критиков младшего поколения: «Он в первую голову киноактер и на полную катушку использует киношные приемы и средства выразительности. Не может не броситься в глаза, что в театре он чувствует себя не в своей тарелке». Я, который съел зубы в театре, от этого молодняка получаю такие оценки. Потому лишь, что они меня, видите ли, знают только по фильмам. Так все вывернули наизнанку.

Кроме того, в Италии меня заметили как актера драматического. На кинофестиваль в Триест, в прошлом году посвященный комедии, приглашены были три фильма — «Джузеппе в Варшаве», «Ева хочет спать» и «Сексмиссия».

Потом мне прислали вырезки из газет. Я думал, умру от смеха. Рецензенты писали: «Наш Ежи Штур показал свое новое лицо. В голову бы не пришло, что этот драматический актер, использующий в своем арсенале столь серьезные приемы, может быть таким великолепным комиком». Для них это стало открытием.

Марек Микос. Видите ли вы разницу в игре актеров вашего поколения и тех, кто пришел после вас?

Ежи Штур. Мое поколение хотело играть, как американцы. А уже, к примеру, поколение Пасиковского — притворяться американцами. Играть, как американцы, означало обнажаться без остатка. Даже в тех местах, где ты сам себе не нравился. Кшиштоф Кесьлёвский часто повторял: «Не надо изображать, что ты с прической. Если уж у тебя жирные волосы, то и играй жирные волосы».

Это замечание дорогого стоит. А все потому, что утром перед съемками я всегда просил гримеров: «Вы мне помойте голову и уложите волосы». Он это, сукин сын, заметил. Играй жирные волосы! И не надо этого стыдиться. Так играли американцы в 70-е годы. «Ночной ковбой» — как там играл Дастин Хоффман: «Я обсикался». А сейчас ну-ка скажи Богусю: «Обсикайся».

А этот самый Богусь Линда в «Одинокой женщине» играл хромого, закомплексованного, и ничего, не сопротивлялся. Зато потом стал сопротивляться. Но это уже личный выбор каждого.

Подчиниться логике

Марек Микос. Раньше и в театре, и в кино вам вполне хватало быть только актером, сейчас вы потихоньку прибираете к рукам все вожжи. В кино вы и исполнитель главной роли, и режиссер, и автор сценария. Возможно, кинодраматургия так сильно притягивает вас потому, что когда вы пишете сценарий, можете сами решать от начала и до конца, каким будет образ мира. Вам не приходило в голову покончить с актерством и целиком переключиться на писательство?

Ежи Штур. Понимаю, о чем вы говорите. Ведь это самая настоящая свобода. Начинаешь писать кусками, постепенно вводить новые сюжетные линии, словом, творить свой театр. Это чудесно. Никаких тебе проблем в десять утра: один не пришел, потому что занят на съемках в рекламе, другой в плохом настроении, тут спектакль отменили, что задумал — невозможно осуществить, потому что не удастся переоборудовать сцену... В писательстве же нет ничего невозможного, а если что не получается — страница-другая всегда может полететь в корзину. И снова перед тобой чистый лист бумаги. Снова творишь театр. И не обязательно с десяти до двух. Можешь уйти, вернуться. Можешь писать ночью — когда только захочешь. Написанные мною сценарии, разумеется, только эрзац этой мечты. Эрзац, потому что сценарий не является самостоятельной литературной формой.

Хорошо это определил Кшиштоф Кесьлёвский (он был математиком, поэтому любил все скрупулезно подсчитывать): «Композиционно сценарий у тебя умещается на двадцати семи страницах. Таким образом, одна треть у тебя уже есть, это скелет, а дальше ты разрабатываешь сюжет так, что в результате получается девяносто страниц. С этой двадцать седьмой страницы сценарий начинает жить собственной жизнью. Персонажи уже ходят сами по себе, а ты только знай поспевай за ними».

Марек Микос. Это, должно быть, означало, что необходимо подчиниться логике построения образа.

Ежи Штур. Да, именно. Как кроссворд. Персонаж не может ни с того ни с сего начать себя вести, как герой из другой сказки. Он должен быть собой, таким, каким ты его «родил». А если, следуя логике, будешь двигаться дальше в верном направлении и всегда ставить персонаж в разные рискованные обстоятельства, то все начнет крутиться само по себе.

Я мечтаю закрыться дома и остаться один на один со своими героями. И ручаюсь вам, что через полтора месяца я приду со стопкой исписанной бумаги. Почти так было с «Неделей из жизни мужчины». Гастроли с Пинтером, дни, проведенные в одиночестве в швейцарских Альпах, в больших и малых итальянских городах, — так ведь и родился этот сценарий.

Был я в маленьком швейцарском городке. Утром просыпаюсь и говорю себе: «Куда пойти? Ни одного музея нет. Что делать весь день? О, вон там магазин канцелярских принадлежностей». Пошел, купил карандаш и бумагу — стостраничную тетрадь. Написал первые слова: «Герой Адам Боровский едет в машине. Воскресенье...» И вернулся с гастролей с почти готовым сценарием.

Помню, Юлек Махульский приехал посмотреть спектакль во Флоренцию, и я в ресторане обо всем ему рассказал.

В каком костюме

Марек Микос. Глядя из сегодня на ваш извилистый, не лишенный крутых поворотов артистический путь, понимаешь, что отход от театра как единственного места творческой самореализации начался со встречи с Кесьлёвским.

Ежи Штур. Долгое время мне никак не удавалось совместить две вещи — свое стремление к правде, то есть к отражению самых сокровенных переживаний, и любовь к театральной условности. Одно противоречило другому.

В театре моей целью было создание формы, креативность. Чем меньше персонаж на меня похож, тем сильнее меня к нему влекло. Надеть театральный костюм и от начала до конца придумать себя в нем. Играть преступников, закомплексованных людей — это был вызов. Я лепил образ, строя его на основе воображения, собственных наблюдений, частично опыта и личных переживаний, запуская внутри себя обратный механизм определенной цепной реакции.

На все это Кесьлёвский говорил: «Нет уж, спасибо, меня это не интересует».

«Миллион за Лауру»

Он ни разу не пришел в театр посмотреть, как я играю. По-видимому, стеснялся, что увидит меня паясничающим. Смеясь, повторял свою излюбленную фразу: «Какой театральный костюм сегодня выберет наш актер?» Все это были шутки, но когда между нами заходил серьезный разговор, я понимал: костюмы, помаду, грим необходимо отложить в сторонку. Спрятать в гримерный ящик и прийти к нему «голеньким».

Через некоторое время — уже в 70-е — я совмещал свои страсти без проблем. Мне уже ничего не мешало. Я понимал — говорить с Кесьлёвским о том, что я делаю в театре, бесполезно. Его это мало интересовало. Поначалу ему не нравились и мои комедийные фильмы. Мы вообще не говорили на эту тему, обходили ее молчанием. А я знал — если он не хочет говорить со мной о чем-то, значит, стесняется. Стесняется того, что я сделал. «Сексмиссия» стала своеобразной лакмусовой бумажкой. Он был убежден, что картина станет настоящим хитом, что она обречена на успех. И ему было обидно, что его актер, с которым он столько нянчился, из польского провинциала-любителя лепя настоящего профессионала, отходит от него. Отправляется на съедение к другой публике.

О «Сексмиссии» мы в свое время вообще не обмолвились ни словечком. Я не хотел о ней даже заикаться, боясь вызвать гром и молнии на свою голову. Кесьлёвский был очень суров в своих оценках. Это был единственный человек в моей жизни, который всегда говорил правду в лицо, без обиняков. Я относился к нему, как к подлинникам Севра. Я мог вытворять что угодно и вытворял, но всегда помнил, что его оценка — мое реальное отражение. Я мог с ним не соглашаться, идти своим путем, но знал, что он подумает на этот счет.

В связи с «Сексмиссией» он высказался только раз. Это фантастика! Причем спустя годы — он тогда уже снимал фильмы во Франции, безвылазно торчал в своей квартире и мучился над очередным фильмом, да-да, снимать для него было мукой мученической. Так вот он сказал: «Знаешь, что я делаю, когда дохожу до точки и мы с Марысей говорим себе, что ничто на свете не в состоянии нас развеселить? Ставлю кассету с «Сексмиссией» минут так на десять...»

Это был единственный — и дорогой — комплимент, какой он произнес по поводу этого фильма. Только ради этого стоило валять дурака.

Другую высокую и самую прекрасную, какая только была в моей жизни, оценку я услышал от инструктора лечебной физкультуры. Он остановил меня на улице: «Простите, но я должен вам это сказать. Я имею дело с инвалидами... (Он сказал, с какого рода заболеваниями, я уж теперь забыл, что-то связанное с сильными болями.) И вы знаете, я слежу за всеми западными новинками в этой области. В одном журнале как-то написали, что поскольку при массаже боль бывает непереносимой, то они ставят пациентам что-нибудь на видео, например, Мела Брукса. А я позаимствовал их метод и ставлю ваши фильмы. Людям становится легче. Боль уже не такая сильная...» Я спрашиваю: «А какие фильмы вы им крутите?» «Я сделал подборку из фрагментов «Сексмиссии», «Пишчика», «Кингсайза» и «Дежа вю».

Все это — Махульский и я.

С Махульским я сделал три фильма, в которых исполнил главные роли, один, в котором у меня роль второго плана, и еще один, где я занят в эпизоде. Мне всегда хотелось сыграть в комедии, я жаждал этого, как глотка воды в пустыне. Накопилась страшная усталость от всех этих морально-нравственных исканий. Я сыт был по горло чернухой, героями-неудачниками, мне осточертели грязные улицы, затхлые квартирки в блочных домах с их теснотой и обреченностью, весь тот мир, который мы лепили по образу и подобию действительности, в которой жили. Угнетало еще и то, что после съемок в блочных квартирах мы возвращались к себе — опять же в блочные дома. Полное безумие! У меня было осознание важности кинематографа «морального беспокойства», моей миссии — это в порядке вещей, ведь мы самовыражались. Но как актер я думал: «Да дайте же мне, в конце концов, вздохнуть!»

Марек Микос. И вздохнуть вам наконец дали.

Ежи Штур. Даже слишком. Играя в комедиях, я, по крайней мере, чувствовал, что делаю каждый раз что-то новое для себя. Например, на съемках «Сексмиссии» мы придерживались поэтики абсурда, в подтексте фильма не без шутовской нотки звучал вопрос: «А мир случайно не сошел с ума?» Потом был «Кингсайз». Жанром пониже, но он тоже не был в чистом виде фарсом, а лишь гротескной сказкой. Следом «Дежа вю» — фильм об американце во времена нэпа. Совершенно особенный фильм, который в Советском Союзе воспринимался и теперь в России все еще воспринимается — боюсь даже вымолвить — как культовое кино. Российские зрители считают, что «Дежа вю» — пронзительная, сатирическая картина их действительности. А это была своего рода гангстерская комедия — в этом жанре в то время в Польше еще не работали. Мне как актеру казалось, что мы делаем нечто вроде карикатуры. А когда мы начали снимать «Киллера», у меня появилось чувство, что я принимаю участие в современной разновидности фарса. Тоже, впрочем, весьма тяготеющего к абсурду.

Вот так, пунктиром, я обрисовал свой путь от комедии к комедии. С точки зрения жанра каждый из этих фильмов был иным, и для каждого я подбирал свои средства выражения.

Марек Микос. 80-е годы — это в вашей жизни период, связанный прежде всего с именем Махульского. Не ревновал ли вас к нему Кесьлёвский?

Ежи Штур. Это была странная ситуация. Кесьлёвский Юлека любил. Ведь Юлек играл у него в «Персонале». И Кшиштоф считал, что кино, которое делает Махульский, необходимо людям. Только ему было обидно, что я ушел в такое кино. Мы снова встретились в «Декалоге». У меня был тогда трудный период. Я был жутко замордован театром — бесконечные гастроли с «Преступлением и наказанием», я буквально болтался в пустоте между Буэнос-Айресом и Иерусалимом. Абсурд какой-то. Да еще в Варшаве снимался в каком-то фильме. И в довершение ко всему «Декалог». Однажды заходит ко мне Кшиштоф и дает десять сценариев со словами: «Прочти и выбери себе роль». Представляете, как мне повезло — среди десятка сценариев иметь возможность выбрать роль по душе.

Я выбрал роль импотента из «Декалога-9». Еще тогда подумал: вот хорошая роль — дилемма между изменила не изменила. Не пожелай жены ближнего своего. И ничего из принадлежащего ему. Кшиштоф мой выбор одобрил. Снимать начали по очереди одну за другой части. Съемки растянулись на два года. Однажды приезжает ко мне в Краков Кшиштоф — ночь напролет мы с ним болтаем, и тут он, как-то смешно щурясь (выпито было порядком), говорит: «Не играть тебе в «Девятом». Я ему: «Ты что, спятил, что ли? Я вовсю готовлюсь, а кроме того, вы ведь уже отсняли семь частей, мне ничего не остается... А почему это мне не играть?» «Не сыграешь, потому что твое время ушло. В твоем возрасте если у мужика не стоит, нет никакой трагедии».

Вот так номер. Разумеется, он был прав. Центральной проблемой в том сценарии было то, что одна из самых главных сфер человеческой жизни оказалась для молодого человека перечеркнута. В молодости это действительно страшно. А когда ты уже реализовался — да черт с ним, подумаешь, какое дело. И зритель это сразу почувствует.

Вот таким образом Кшиштоф объяснил мне, что на эту роль я не гожусь по возрасту.

Но я так себе думаю, что все это сказано было отчасти в шутку — просто для себя он уже видел, что мы со Збышеком Замаховским можем сыграть на пару в де-

«Герой года»

сятом «Декалоге». И это, скорей всего, было главной причиной. Мы подходили друг другу. Разумеется, я согласился, а потом Кшиштоф мне уже совершенно серьезно сказал: «Понимаешь, мне хочется, чтобы десятая серия «Декалога» была посмешнее. Такую я тоску развел в этом сериале, пусть хоть конец будет другой».

И правда, последняя часть немного отличается от остальных по настроению. Это рассказ о двух братьях, которые получили в наследство коллекцию марок и не знают, куда ее приткнуть.

Только мы приступили к съемкам, Кшиштоф и говорит оператору Яцеку Блавуту: «Ты смотри, как они одинаково реагируют! Может, нам поменять ракурс — пусть они вдвоем будут на контрплане?» Так и сделали. Это была фанта-

стическая, замечательная идея Кшиштофа, которую он потом повторил в фильме «Три цвета. Белый».

Марек Микос. В последний раз вы встретились на съемках с Кшиштофом Кесьлёвским в «Белом». Кажется, тогда же пришел конец вашим проделкам на съемочной площадке.

Ежи Штур. Мне чрезвычайно нравилось сниматься у Кесьлёвского — всегда комфортней себя чувствуешь в обществе, в котором тебя любят. Тогда я сыплю направо и налево анекдотами, байками. Я живчик, все время в движении. Мне постоянно хочется двигаться. В сущности, быть актером на съемочной площадке — довольно скучное занятие: для того чтобы поддерживать себя на определенном эмоциональном уровне, я не могу, скажем, пойти в комнату отдыха и заснуть. Я завидую тем актерам, которые используют каждую свободную минутку для сна. Мне, напротив, необходимо побалагурить с электриками, пофлиртовать с девчонками-гримершами, словом, постоянно быть в напряжении, чтобы сохранить настрой перед камерой. Моей съемочной группе это отлично известно, я для них как чашка кофе по утрам.

На площадке у Кесьлёвского я появился, когда съемки были уже в разгаре и все давно въехали в суть происходящего в фильме. В принципе, это один из минусов в нашей работе. Если ты не занят в главной роли и не торчишь все время на съемочной площадке, то у тебя довольно смутное и отрывочное представление о том, что происходит. А тебе необходимо попасть в ритм, почувствовать темп и т.п. Если попался хороший режиссер, то он тебе в этом поможет, а если похуже, тот, который не придерживается определенного ритма, то потом на экране сразу видно, что все играют кто в лес, кто по дрова...

Помню, я тогда подумал: надо что-то предпринять, чтоб поскорей войти в курс дела. Решил позвать на совет Збышека Замаховского, Кесьлёвского и оператора, моего друга, Эдварда Клосинского. И говорю им: «Садитесь и рассказывайте, о чем ваш фильм». Они чуть не попадали от удивления — с утра пораньше кого-то интересуют подобные вещи.

Творческому человеку так с налету трудно ответить на поставленный впрямую вопрос. А я их заставил это сделать. И мы шаг за шагом потихоньку подошли к сути дела: тема фильма — это кровное родство. Как это перевести на кинематографический язык? Что я должен играть как брат главного героя? По их ответам я понял, чего они от меня ждут. Как оказалось, эмоций. Я должен обнять брата и ни о чем его не спрашивать, ибо только брат в состоянии принять своего единокровника со всеми его ошибками, таким, каков он есть. Пока мы так подробно разговаривали, мне стало хорошо, как в давние времена. Рядом со мной Эдвард, с которым мы снимали «Распорядителя танцев», Кшиштоф, с которым связана вся моя карьера в кино, Збышек Замаховский, игравший со мной в «Декалоге». И я снова, как гейзер, зафонтанировал анекдотами.

Кшиштоф всегда любил, когда я рассказывал гуральские байки. И о том, какие *перепалки* у меня случаются в деревне. Все это он тоже имеет, только у себя на Мазурах, в деревне, где он купил дом. Но вдруг я замечаю — что-то не так. Рядом сидят какие-то французы. Ни слова не понимают и даже немного нервничают — приехал какой-то актер и чешет языком без перерыва, а работа стоит! Наконец Кшиштоф отозвал меня в сторонку и здорово отругал: «Слушай, еще минута, и французы тебя возненавидят». «С чего это, им-то какое дело?» — «Ты их отвлекаешь от работы». Но тут уж вмешался Эдвард: «Кшиштоф, ты ведь сам всегда заслушиваешься его байками»... Мы раньше всегда так работали — то напрягая все силы, то давая себе расслабиться. Но пришли другие времена, и условия работы стали уже другие. И Кшиштоф тоже впрягся в эту лямку. Думаю, давалось ему это нелегко. Ну коль шутить нельзя, то я окончательно замкнулся в себе. И все было так, как на съемках в Италии.

Марек Микос. Только профессия и полная серьезность?

Ежи Штур. Тоскливо и скучно. В Италии в прошлом году, когда скука превзошла все границы моего терпения, я придумал свой способ борьбы с ней. Условия, разумеется, были — только мечтать. Мне выделили домик-прицеп с кондиционером, в домике — холодильник, забитый напитками, и гримерша приходила прямо туда, гримировала и одевала. На съемках польских фильмов мне еще никогда не предоставляли отдельный фургончик.

Марек Микос. А что за фильм вы снимали в Италии?
Ежи Штур. «Жизнь чужих» режиссера Микеле Сордилле. Я играл одну из трех главных ролей. Так вот, я все газеты перечитывал от корки до корки, пока на площадке устанавливали свет. Там так принято — ты репетируешь в первый раз, все согласовывается, а потом идешь в трейлер, а за тебя в течение двух часов работает статист, на нем пробуют свет. И когда все готово, к тебе в фургончик стучат: «Маэстро, просим».

Скучно мне до чертиков — иду к гримершам, начинаю флиртовать, глупости болтать. Но сколько это может продолжаться? Уже на второй день съемок я себе сказал: «Ну нет, так я зачахну в этом фургоне окончательно». Не было у меня никогда ни своего трейлера, ни даже отдельного гримерного столика с моим именем, как у Даниэля Ольбрыхского, да и не привык я к такой роскоши и ничегонеделанью. Пошел к режиссеру и говорю: «Давайте сделаем так: когда будут ставить свет, вместо статиста на площадке буду я».

Теперь многие режиссеры работают с помощью монитора. А для меня это катастрофа. Помню, как один из моих коллег снимал сцену в ресторане. Дым коромыслом, Кристина Янда должна броситься с кулаками на саксофониста — сцена очень динамичная, а в это время режиссер сидит в соседнем помещении перед монитором. Я ему говорю: «Пошел бы лучше посмотрел, что там происходит, какая там атмосфера, чем там дышат». «А зачем, когда монитор есть».

Для меня это совершенно чуждая вещь. Я предпочитаю все время быть рядом с камерой, двигаться, быть в курсе всего, в постоянном напряжении.

Делать так, как чувствуешь

Марек Микос. Слишком вы стали серьезным в последнее время.
Ежи Штур. Среда изменилась. Когда уже не торчишь постоянно в гримерке, где все друг друга подкалывают, то теряется навык. Я ощущаю себя порой даже в некоей изоляции, но по собственной воле.

«Дежа вю»

Марек Микос. Говоря о серьезности, я имел в виду не столько то, что вы меньше шутите на съемках или меньше общаетесь с публикой, сколько ваши последние фильмы...
Ежи Штур. Я выбрал довольно небезопасный путь. Все, чего добился, я снова и снова ставлю на карту. Но когда хочешь взобраться на пару ступеней повыше, то видишь, что оказываешься опять в обстоятельствах острой конкуренции и снова ты только один из многих. Юлек Махульский всегда говорил: «Что лучше —

быть одним из многих в Голливуде или королем в Румынии? Я выбираю — королем в Румынии». Правда, мне как-то никогда не хотелось королевствовать в Румынии. Об одном из наших киноидолов последних лет какой-то кинорежиссер сказал, что он албанская звезда. Не хочу обидеть албанцев, но это о чем-то говорит. По мне, лучше некоторая анонимность (но не на унизительных условиях), чем трон в Румынии или в Албании. Однако вижу, что многие мои знакомые выбирают этот второй путь.

Марек Микос. В последних двух фильмах вы отказались от своего испытанного оружия — самоиронии. Вы уверены, что это правильно?

Ежи Штур. Когда я снимал «Неделю из жизни мужчины», меня именно это больше всего мучило — мало там, черт возьми, самоиронии. Но, подолгу размышляя над темой фильма, я как-то не находил в себе этой иронии... В то время как в «Любовных историях» она была. Я даже не предполагал, что они получатся смешными. Хотя и задуматься они заставляют. А в «Неделе» сама тема так на меня повлияла, что появилась горчинка.

В этом фильме я постарался скомпрометировать своего героя. Я вообще жутко люблю компрометировать играемых мною персонажей. Разумеется, не без причины. Пока я был молод, это еще удавалось как-то преодолевать. Потом — в немалой степени под влиянием Кесьлёвского, — когда мне приходила охота опорочить своего героя, я начинал задаваться вопросом: во имя чего я это делаю? И если я не находил в этом глубокого смысла, если понимал, что зритель, наблюдая за полным обнажением героя, не сумеет из этого сделать выводы, если это не послужит чему-то позитивному, то я отказывался от иронической дистанции между мной и персонажем. В результате должно быть понятно, что я люблю людей. Порой готов их опозорить. Смех, который вызывает играемый мною человек, возникает не потому, что я паясничаю. Это гоголевский смех. Люди видят в моем персонаже себя, свое поведение.

Марек Микос. Где вы нашли такого талантливого верблюда для фильма «Крупное животное»?

Ежи Штур. В цирке «Залевский». Я сам его выбрал. Летом цирк гастролировал в Новой Гуте, я туда поехал, и мне показали восемь верблюдов. Все из Казахстана. У некоторых на задах красовались надписи кириллицей. Мы с оператором раздумывали, какого взять — черного или белого? Верблюд белой масти в черно-белом фильме смотрится лучше. Поэтому выбрали Рубио, что по-испански означает — блондин. Он был постарше остальных, слегка потрепанный жизнью и немного истощенный. И мой выбор оправдался.

Я говорил монтажеру: «Посмотри, как он ходит. Надо смонтировать фильм в ритме его походки». А верблюда ведь быстрей ходить не заставишь, не уговоришь прибавить шаг. Животное чрезвычайно гордое. Это только мы опрометчиво думаем, что глупое, потому что живет в ином темпе. Ну а как иначе, если верблюду нужно пройти по пустыне десятки километров? Его неспешная походка — атавизм вполне оправданный.

Марек Микос. В сценарии этого фильма Кесьлёвский написал: «Вместе ели — верблюд и супруги Савицкие». Вы нашли оригинальное решение.

Ежи Штур. Легко написать: «Вместе ели». А как это сделать? Мне пришла в голову идея — верблюд должен заглядывать к хозяевам в окно. Возникла проблема: по высоте нужен такой домик, чтоб Рубио мог засунуть туда башку...

Марек Микос. А как вы есть-то его уговорили? Держали на диете?

Ежи Штур. Ну да. Морковкой с салатом его не особо баловали. Поэтому, когда он понял, что получит лакомство только у окна, подходил бедняга и ждал.

Марек Микос. В этом фильме вы пришли к абсолютному минимализму как в средствах актерского самовыражения, так и в киносредствах в целом. Вы не боитесь, что рано или поздно вам ничего не останется, кроме полного молчания?

Ежи Штур. Я абсолютно убежден, что такую режиссуру мне предложил бы Кесьлёвский, если бы он сам ставил свой сценарий, а я играл бы у него роль Савицкого. Без всяких сомнений, эта роль была бы выстроена именно так. Для меня это было крайне важно — я иду тем же путем и использую те же средства, которые от меня ожидал бы Кесьлёвский. Я всегда помнил, как он требовал от меня минимальных средств выражения, но при этом добивался небывалой сосредоточенности. Такой эта роль и получилась. Савицкий не делает лишних движений. Говорит ровно столько, сколько необходимо, и на ту тему, на кото-

рую нужно в данный момент. Словно бы все взвешено на аптекарских весах. У меня такое ощущение.

Другой аспект минимализма — в том, что с возрастом все больше ограничиваешь себя в экспрессии, благодаря чему все приобретает необыкновенную правдивость. Я учился у старых актеров — Опалинского, Бардини — такому минимализму, которому сопутствовала бы необычайная выразительность. Таков мой путь. Мне хочется большей размытости формы.

Марек Микос. В этом фильме, однако, форма выражена весьма отчетливо.

Ежи Штур. Согласен. Образ героя сконструирован от начала до конца. Я ведь велел подобрать мне такие башмаки, в которых у Савицкого была бы тяжелая походка. Подобным образом строят характеры своих персонажей Марлон Брандо, Джек Николсон и особенно Энтони Хопкинс. Ведь они так умеют выстроить роль, что перед вами всегда яркая личность, но при этом актеры не берут ничего от своей индивидуальности. Мне это страшно импонирует — прийти к достоверности через недостоверное, неподлинное, придуманное. В формальном плане все сочинено. В плане чувств — нет.

Марек Микос. Как вас принимали местные жители в Тымбарке, когда вы снимали фильм?

Ежи Штур. Как в сценарии Кшиштофа — поначалу царила эйфория, потом наша съемочная группа стала людям надоедать. Да и правда, сколько можно глазеть? Как-то на второй неделе съемок зашли мы с Павлом Эдельманом в кафе, и я услышал: «О, верблюды приперлись».

Ежи Штур

Еще бы на неделю задержались, и дело дошло бы до стычек. Хорошего понемножку. Поначалу-то принимали с распростертыми объятиями, а мы вежливенько так просили: «Нам бы осветительные приборы поставить». Потом на каждую такую просьбу в ответ слышали: «Никаких ламп, проваливайте, надоели. Хватит шататься с вашим верблюдом, нечего ему тут задницей своей светить. Весь рынок засрали!» И Павел сказал: «Ну всё. Пошло-поехало. Крупные животные».

В городке пошли раздоры — одни получали денежку, потому что были статистами, другие, не попавшие в статисты, ничего не заработали.

Марек Микос. Вы рассказывали людям об идее фильма?

Ежи Штур. Это не тот фильм, который с легкостью можно пересказать. Он затрагивает тонкие материи, в нем показан сложный механизм зарождения нетерпимости и зла. Это рассказ о простых истинах с помощью самых простых средств выражения.

Марек Микос. У вас нет опасения, что зрители, которые видели в вас человека, развлекавшего их на все лады, могут не принять Ежи Штура — моралиста?

Ежи Штур. Дидактика и нравоучение мешали мне в моих предыдущих фильмах. У меня есть желание говорить со зрителем на этические темы, но моралистом я быть не хочу. Я только хочу сказать: «Взгляните — это мы». А не кричать с высоты: «Люди, будьте бдительны, вы катитесь по наклонной». Нет, нет и еще раз нет. Поэтому и «Любовные истории» порой меня самого раздражали излишней дидактичностью.

В «Крупном животном» я сделал то, что хотел. Я в этом фильме ни под что и ни под кого не подстраивался. Ни минуты не руководствовался соображениями моды, не думал о том, впишется ли картина в современную тенденцию... Свобода. Я делал так, как чувствовал.

Меня восхищает Роман Поланский, который сумел снять на «фабрике грез» такие фильмы, какие хотел. Сукин сын, он их всех обвел вокруг пальца — уверял, что будет снимать триллер или еще что-нибудь в этом роде, а делал по-своему.

В моей рецензии на соискание Поланским степени почетного доктора были такие слова: «А теперь немного о морали». Это в пику Ягелонскому университету, который отказал Поланскому в степени доктора honoris causa. И я привел случай, когда Роману заказали в Америке римейк «Ножа в воде». И это в самом начале карьеры! Предложили купить сценарий и сделать римейк с Элизабет Тейлор и Ричардом Бартоном в главных ролях. Он тогда сказал: «Что, черт возьми, происходит! Это все равно как если бы Ван Гогу вместо подсолнухов приказали рисовать какие-то цветочки. Я ведь уже сделал свой фильм. Как хотел, так и сделал, и никакой римейк меня не интересует». «Эти слова надо приводить на лекциях для студентов кинематографических институтов», — так я закончил свою рецензию. И это моя единственная оценка моральности этого человека.

Сейчас, когда я принюхиваюсь, чем пахнет кинобизнес, то понимаю, сколько силы духа необходимо, чтобы им заниматься. Мне кажется, в своем последнем фильме я отчасти силу духа проявил.

Марек Микос. «Крупное животное» не отобрали на кинофестиваль в Канне?

Ежи Штур. Не отобрали, и точка. Я повез его в Карловы Вары и там получил премию — самую дорогую моему сердцу за всю мою режиссерскую карьеру. Вытолкали в дверь, ты лезешь в окно. Только на Западе за тебя это делает будущий дистрибьютор.

Зачем я снял «Крупное животное»? Да ведь если б знать, что человечество перестанет снова и снова совершать этот грех — проявлять нетерпимость, то незачем было и браться за старый сценарий Кесьлёвского.

В Устье-над-Лабой чехи за одну ночь возвели стену, отделившую их от цыган. По Европе мгновенно распространился слух, что снова нарождаются фашизм и ксенофобия. В городе Римини в Италии выбрали иной путь: каждой семье ромалов предложили двадцать пять тысяч долларов за то, чтоб они убрались. И после всего этого западные журналисты спрашивают меня: «В своем фильме вы представили картину ксенофобии в посткоммунистических странах?» Итальянскую ксенофобию они видеть не хотят.

Мой фильм показывает, как зарождается нетерпимость. Его герои — еще не те злодеи, которые гоняются по городу с палками за чужаками, но проблема уже видна. Человек с верблюдом — им не ко двору, куда привычней с коровой.

Говорить только то, что необходимо

Марек Микос. Вы так активно взялись за режиссуру. Означает ли это, что вы цените ее выше актерского труда?

Ежи Штур. Абсолютно нет. Некоторые мои коллеги даже обижаются, когда я повторяю, что режиссура для меня совсем не творческое занятие.

Марек Микос. То есть?

Ежи Штур. Но ведь кто-то должен все организовать, донести до всех идею, договориться, утвердить график съемок, который тебе предлагают, согласовать бюджет. Ответственность за все лежит на режиссере, а что это, как не техническая сторона дела?

Марек Микос. А что же тогда творчество?

Ежи Штур. Актерство и сценарий. Придумать все, что потом будешь снимать. Между двумя этими полюсами электрическая дуга творчества. Какая-то тайна заключена и в процессе монтажа. Тайна в темпе, в очередности сменяющихся кадров. Однако монтаж для меня — это усовершенствование сценария. Картина становится очень конкретной, разрушает литературную метафору. Проявляет в ней какие-то иные стороны. Именно монтаж может помочь в том, чтобы написанное в сценарии заиграло, пропущенное через магический кристалл образности.

Вот эти вещи самые важные, это и есть искусство. А режиссерство... Разумеется, я говорю только о себе.

Я всегда смеюсь: сценарий — как бы сто процентов. Как только я его заканчиваю и начинаю снимать, то будто начинаю отдавать очко за очком?

Марек Микос. Если попытаться подыскать определение, то ваша режиссерская работа — это борьба за то, чтоб отдать как можно меньше очков?

Ежи Штур. Именно так. Если мне удается сохранить до семидесяти процентов из того, что написано в сценарии, то я это расцениваю как успех. Бывает, что сразу начинаешь проигрывать очки: должно было быть солнце, а идет дождь, актер играет не так, как ты задумал, плохой актерский ансамбль, оператор ошибся при установке света... Очки долой. Все время отдаешь.

Бывает и такое, что все, кажется, в ажуре, а целая сцена вылетела, потому что плохо снял оператор. По этой причине пропала важнейшая сцена в «Заговоре прелюбодеек», а переснять нельзя было — ресторан, массовка очень дорогая.

Вот и получилось — сорок очков долой. И ба-бах, твоему созданию подрезали крылышки.

Марек Микос. Остальные шестьдесят процентов удалось спасти?

Ежи Штур. Не полностью. Должна была быть сцена в Швейцарии, над Леманом. В дополнение к сюжету — тема польского стыда. У героя нет денег заплатить в баре, а он хочет пива, хочет сидеть, пить и смотреть на официантку с лебединой шеей.

Что тут придумать? Подъезжает туристический автобус, из него высыпают американцы — полюбоваться на Леман. Вдруг герой ввинчивается в толпу, выхватывает из кармана последний франк и бросает в воду со словами: «Старый добрый швейцарский обычай». И все американки — хлоп полдоллара, хлоп доллар в воду. Автобус уезжает, герой засучивает рукава и начинает в пластиковый пакет собирать деньги, декламируя «В Швейцарии» Словацкого.

Такая сцена была написана, но продюсеры мне объяснили, что она прямого отношения к сюжету фильма не имеет, хотя дело было наверняка в деньгах. До сих пор не понимаю, как я согласился. Я никого не виню — сам виноват, что сдался. Поплатился за свою неопытность, «Заговор прелюбодеек» — мой режиссерский дебют.

Марек Микос. А что нужно делать, чтобы как можно меньше очков отдать?

Ежи Штур. В умении сохранить очки и состоит суть профессии режиссера.

Перевод с польского Ирины Подчищаевой

В этом году Высшим курсам сценаристов и режиссеров исполняется сорок лет. С 1963-го было выпущено более восьмисот профессиональных кинематографистов, многие из которых стали звездами отечественного кино. А если учесть, что прообразом этого учебного заведения были Высшие курсы сценарного мастерства, созданные по инициативе И.А.Пырьева в 1956 году, то кпд окажется еще более высоким. Чрезвычайно продуктивным оказался главный принцип, положенный в основу подготовки специалистов: слушателями курсов могли стать прежде всего люди с определенным жизненным опытом и уже имеющие высшее образование. Их выбор в пользу кинематографа, как правило, являлся результатом зрелых размышлений о своем призвании и, главное, о своих творческих возможностях.

Ритмичная работа ВКСР стала давать сбой в начале 90-х годов, когда возник кризис финансирования во всех госструктурах. И все-таки курсы выжили. Многое в их организации изменилось. Особенно с введением платного обучения. Но главные образовательные принципы остались неизменными.

Как и кого здесь сегодня учат, рассказывают ректор ВКСР и руководитель мастерской неигрового кино режиссер Андрей Герасимов, а также руководители одной из мастерских игрового кино режиссер Владимир Хотиненко, кинодраматург Павел Финн и преподаватель Владимир Фенченко.

АНДРЕЙ ГЕРАСИМОВ

Только профессия

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЗОЯ КОШЕЛЕВА

Зоя Кошелева. Сегодня на курсах вообще нет бесплатных студентов?
Андрей Герасимов. Нет. Либо сам плати, либо ищи спонсора, либо принимай участие в конкурсе на получение гранта от Министерства культуры. При этом стопроцентных грантов нет. Есть пятидесяти- и тридцатипроцентные. Чтобы получить грант, нужно пройти творческое собеседование и сдать два экзамена.
З.Кошелева. А те, кто платит сам, идут без экзаменов?
А.Герасимов. Предварительный конкурс проходят все. Абитуриенты присылают свои работы, на основании которых можно понять, способен ли человек к творчеству. Мы принимаем все — фотографии, рисунки, вышивки, видеофильмы, коллажи... И в какой-то степени получаем возможность составить представление о человеке. После предварительного конкурса все абитуриенты проходят собеседование. Тем, кто хочет учиться за свои деньги, мы в большинстве случаев не отказываем — разве что абитуриент не обнаруживает вовсе никаких данных для режиссерской профессии. Таким мы советуем не тратить деньги зря.
З.Кошелева. А сколько стоит обучение?
А.Герасимов. От пяти до семи тысяч долларов в зависимости от специализации. Недешево. Но желающие есть: кто-то может заплатить сам, за кого-то платят богатые родственники или спонсор...

В прошлом году мы впервые набирали мастерскую режиссеров монтажа. Это новая идея, и она мне очень нравится. Тот, кто сидит за монтажным пультом, должен быть не просто техником, а творческим человеком. И профессия эта очень дефицитная. Более того, студенты этой мастерской проявили такие способности, что возникла идея преобразовать ее в экспериментальную — режиссеров фильма цифрового формата. Что мы и сделали.

З.Кошелева. Что вы обещаете своим слушателям за такие большие деньги? Насколько я знаю, по окончании курсов не выдают диплом — только свидетельство.
А.Герасимов. Мы выдаем не «корочки», а практический результат. Именно поэтому свидетельство курсов котируется ничуть не ниже государственного вгиковского диплома. В кино очень важны конкретные навыки — то, что человек умеет, а не его общая образованность, хотя она тоже нужна. Курсы за счет небольшого количества студентов — у каждого мастера максимум восемь-десять человек — дают возможность индивидуальной работы с каждым. То есть у нас, если можно так выразиться, штучное производство. И при прочих равных условиях, когда всем нужны уже готовые профессионалы — в процессе производства учить теперь некогда (время — деньги) и нет прежних возможностей для разбега, для ученичества в студийных условиях, — к выпускникам курсов относятся с особым вниманием и интересом. Иногда даже звонят со студий, с телевидения и спрашивают, можем ли мы порекомендовать кого-то, кто способен немедленно включиться в работу.

Так что мы не очень стремимся к государственному статусу и соответствующим атрибутам. Не хочется терять творческую — можно сказать, интимную — обстановку, избавленную от всяких бюрократических формальностей, которая и делает курсы уникальным образовательным учреждением. Конечно, все это накладывает на студентов дополнительные обязательства в плане самоорганизованности и самодисциплины, но мы уповаем на их зрелость и целеустремленность взрослых людей.

Кстати, недавно мы отменили возрастной ценз для поступающих. Поняли, что новую профессию можно приобретать в любом возрасте. При нынешних темпах технологического развития человек так или иначе должен каждые пять лет переучиваться, чтобы не отстать от жизни. Сейчас, к примеру, мы учим студентов работать в цифровой технологии. Когда они войдут в реальное производство, цифра станет общей нормой. К тому же она существенно удешевляет съемку.
З.Кошелева. А много ли тех, кто готов платить за обучение документалистике? Ведь неигровое кино сейчас не в моде.
А.Герасимов. Да. Особенно если сравнивать с 80-ми, когда на курсах впервые появилась мастерская неигрового кино. Сначала, кажется, это было в 84-м, решили набрать две мастерские, а когда началась перестройка и спрос на кинолетописцев увеличился, набрали четыре мастерские. Потом этот процесс пошел на убыль. В прошлом году я выпустил мастерскую из шести студентов, вернее, студенток. Они пришли на курсы с нулевой подготовкой. Их первые профессии самые разные — инженер, актриса, филолог и так далее.

Сначала я был просто в сомнении: как научить? Помогли сами студентки, их истовое желание овладеть профессией. Для них это действительно важно. Теперь уже есть уверенность, что с профессией все у них будет хорошо. Но вот

Предыдущий директор ВКСР Л.Голубкина и новый директор А.Герасимов. 2001

как сложится их дальнейшая судьба, не знаю. Наверное, все опять же будет зависеть от их энергии и желания остаться в профессии. Сейчас уже есть очень энергичные наши выпускники, которые довольно быстро входят в работу, сделали по две-три картины, а то и больше. У них уже есть товар, их приглашают, их знает Экспертный совет Службы кинематографии.

Успех мастерской нередко зависит от наличия среди студентов талантливого творческого лидера. Его работы стимулируют других. Тогда возникает дух здоровой соревновательности. Надеюсь, что система грантов позволит выявить на курсах таких творческих лидеров. Ведь грант нужно постоянно творчески подтверждать, что порождает конкуренцию, более напряженную творческую атмосферу.

З.Кошелева. Кто из ваших студентов обычно более перспективен: гуманитарии или люди с техническим образованием?

А.Герасимов. Трудно сказать. Но «технари», пожалуй, лучше подготовлены к тому, чему мы хотим научить. А мы преподаем профессию, ремесло, которое требует понимания и владения не только структурой художественного произведения в целом, но и структурой производства. Режиссура — это не вспышка эмоции, вдохновения — как, например, при сочинении стихотворения. Попробуйте удерживать вдохновение хотя бы три месяца. Тут целая технология творчества: как развивать замысел, как его формализовать, как решать поставленные художественные задачи в условиях производства. Есть определенная последовательность действий. Режиссеру необходимо выделять главное, понимать систему соподчинений одного другому, строить логику поступков. И даже про звук мне гораздо легче объяснить человеку, который имеет хоть какое-то представление о физике. Никто школьную физику не помнит, а как при этом объяснить, что такое частота звука, обертон? Навыки структурного мышления, которые дает инженерное образование, оказываются весьма полезными для такой творческой работы, как кинорежиссура.

Однако точные расчеты и знания — это только подступы к уникальности, без которой не бывает искусства. Поэтому без гуманитарной подготовки невозможно, и мы ей на курсах уделяем большое внимание.

И еще одно. Вот приходят студенты — такие прилежные, с тетрадочками — и ждут, что сейчас я продиктую, как надо снимать кино. И когда я что-то объясняю, они спрашивают: «Это всегда надо так делать?» А я говорю: «Нет, раз и навсегда установленных законов в искусстве не существует, в лучшем случае есть закономерности. А законы каждый раз для каждого нового фильма вам придется создавать самим. Фильм, каким бы он ни получился, уникален. А раз так, то и решения всех хорошо структурированных и правильно поставленных задач должны быть уникальны.

В конечном счете все зависит от конкретного студента, и наша задача — помочь ему самовыразиться, самореализоваться.

Преподаватели и студенты на мастер-классе Кшиштофа Занусси

Курс молодого бойца

БЕСЕДУ ВЕДЕТ Н.СИРИВЛЯ

Наталья Сиривля. С тех пор как обучение на Высших курсах стало платным, многое там изменилось. Вы ведете уже вторую коммерческую мастерскую. Расскажите, как и чему вы теперь учите?

Павел Финн. Да, возник новый феномен. Первый раз мы набирали платных студентов сразу после дефолта. Пришли люди, вернее, даже не пришли, а приехали на своих машинах...

Владимир Хотиненко. (*Смеется.*) Это точно! На очень дорогих машинах.

П.Финн. ...Чтобы получить не самую высокооплачиваемую сегодня профессию кинорежиссера.

В.Хотиненко. Кого-то, конечно, отсеивали и по творческим критериям. Допустим, человек начисто лишен слуха. Такого учить бесполезно...

П.Финн. Но что удивительно — в этом я тоже вижу феномен времени, — ни одного пустого места. Все личности, каждый по-своему одарен. Как сложатся их судьбы — другой вопрос, но все выпускники той, прежней нашей мастерской уже так или иначе заявили о себе. С нынешними сложнее, но и тут есть очень яркие ребята. Почему они пришли? Почему тридцати-тридцатипятилетние люди, вполне обеспеченные, с более или менее определившейся судьбой, решили учиться кино? Чтобы получить еще одно образование? Вроде бы нет. Меня это чрезвычайно интересует. Я все время пытаюсь их понять.

В.Хотиненко. У меня такая версия. Тулуз-Лотрек был графом, Гоген — довольно высокооплачиваемым служащим... Оба могли бы существовать безбедно. Но если в человеке живет неодолимая тяга к творчеству, он готов бросить все. Соображения выгоды уже не имеют значения. С другой стороны, меня поражает, насколько сильна эта тяга сегодня, в эпоху, вроде бы равнодушную к искусству. Здесь, на курсах наплыв абитуриентов поменьше, поскольку надо платить. А во ВГИКе, где я тоже преподаю, у меня на семь бюджетных мест было как-то четыреста с лишним человек! Меня это поразило чрезвычайно. Вспомнился эпизод из фильма «Ганди», где безоружные индусы идут против англичан: в них стреляют, они падают, но за ними идут другие... Я объясняю это так: на фоне страшного кризиса кинематографа в нашей стране происходит, как это бывает и в природе, выброс витальной энергии. Это стихийный, иррациональный процесс. Другого объяснения у меня на этот счет нет.

П.Финн. Итак, они приходят к нам, в нашу мастерскую. Кто-то о кино знает больше, кто-то меньше. А на курсе обязательно есть хоть один человек, который знает кино досконально. Остальные же по большей части вполне девственны. И вот они попадают в руки к мастеру. Я бы хотел, чтобы В.Хотиненко рассказал, как он с ними работает. Потому что я не устаю удивляться, мне чрезвычайно интересно наблюдать, как идеи мастера входят в практически неподготовленное сознание и какие поразительные результаты это дает. Метод, который он придумал, — спартанский. Так детей в Спарте кидали с Тарпейской скалы: выживет — хорошо, не выживет — еще лучше... Наши практически все выживают.

В.Хотиненко. Да, сегодняшние студенты радикально отличаются от тех, что учились на курсах двадцать лет назад. Помню свой набор: мы, поступая, уже готовы были снимать кино. Мы пришли легализоваться. В какой-то степени это, конечно, была иллюзия. Но уровень наших теоретических и практических знаний о кинематографе был несравнимо выше, чем у тех, кто поступает сегодня. Однако тот метод обучения, который мы придумали, к ним вполне применим. Этих людей невозможно вести путем классического образования: сначала об-

щие знания по литературе, живописи, кино, музыке, а потом уже профессия. Времени не хватит. И мы придумали ускоренный метод, который студенты называют «курс молодого бойца».

Когда мне впервые предложили взять курс, я, не раздумывая, согласился, потому что уже давно хотел попробовать преподавать. Но сразу же вспомнилась байка о ком-то из маститых. Мастер согласился преподавать во ВГИКе. Пришел на первое занятие, на второе, а потом исчез. Ему звонят: «Вы знаете, у вас занятие в мастерской режиссуры». А он отвечает: «Я им уже все рассказал». Вспомнив эту историю, я осознал, что мой педагогический опыт может быть еще короче, и судорожно стал думать: а как, собственно, построить процесс обучения?

Отвлеченные рассуждения о кино мне неинтересны. Я читал много ученых книжек, неплохо знаю теорию, но от нее мне всегда было скучно. Я предположил, что моим студентам теория тоже будет не в радость и следует найти какой-то живой способ практического обучения профессии. Теперь уже я твердо знаю: Господь дал — ты талантлив. А если есть талант, ты сам разберешься, пробьешься. Надо дать только точку опоры. В конце концов большинство людей, успешно работающих в кино, не обладают каким-то уникальным даром. Они просто способные и хорошо владеют профессией. Так вот именно профессии и нужно учить.

Потихонечку в течение года сформировалась конкретная программа. Сначала знакомство, попытка установить человеческий контакт. А дальше обучение профессии как языку. Мы говорим: «Вы учите буквы». Каждое упражнение — это «буковка» кинематографического алфавита. Упражнения мы начинаем давать с первого же занятия. Сразу же задаем этюд, который разбираем уже на следующей нашей встрече. Этюд разбираем. Тут уже действует метод коллективного обсуждения.

Н.Сиривля. А что значит сделать этюд?

В.Хотиненко. Снять на видео. Сейчас, слава Богу, есть такая возможность. Техника потрясающая. Иногда студенты получают такое изображение, какое и в кино нечасто увидишь.

Начинаем мы с простых вещей. К примеру, просим снять натюрморт. Это как проверка слуха. Потому что сразу видно, чувствует человек изображение или нет. Условия очень жесткие — никакого движения камеры... Мы стараемся вытравить «хоум-видео»: наезды, отъезды, панорамы, дерготня...

Первая часть задания — жанровый натюрморт. В самом наборе предметов должен чувствоваться некий жанр — комедия, мелодрама и т.п. Другая часть — натюрморт-портрет. Показывая набор предметов, надо рассказать что-то о человеке. Кино у нас звуковое, поэтому мы сразу приучаем студентов работать со звуком, чтобы они не рассматривали его отдельно, учились находить точные шумы — ветер, капли дождя — или музыку. Музыку мы тоже называем звуком — студенты не должны воспринимать ее как иллюстрацию. Очень важная категория — длительность. Человек должен задуматься, сколько секунд — пять, десять, тридцать — ему понадобится, чтобы передать ту или иную идею. И плюс натюрморт должен быть кинематографичным, это не может быть стоп-кадр, необходимо движение, как минимум занавеска колышется, стекает струйка воды... В кадре нужна жизнь.

Выполняя первое упражнение, студенты начинают понимать, что такое кино, из чего оно состоит. А состоит оно из простых вещей. Все то, чего мы в кино не понимаем, — от Бога, а то, что мы понимаем, — набор совершенно определенных компонентов. И мы их постепенно осваиваем.

Второе упражнение — движение камеры. Мы объясняем принципы панорамы. В ней должна быть драматургия. Важно не просто так перемещать камеру — важно, чтобы в процессе этого перемещения возникал некий рассказ, сюжетный поворот.

Дальше изучаем мизансцену. Не в общем, а на конкретных примерах, допустим, глубинной мизансцены, чтобы студенты ее через себя пропустили, через свои руки, увидели ее прелесть и возможности.

Иногда предлагаем воспроизвести классические мизансцены. Это упражнение называется «римейк». Студенты берут отрывок из фильма любимо-

го режиссера — буквально минуту-две, — и их задача снять точно так же, повторив длительность, крупность, ракурс, движение камеры... Сделать копию. Сногсшибательный бывает результат. Когда берешь своего актера и иной реквизит, а получаешь почти то же самое, становится видна именно режиссерская составляющая — почерк автора, который проявляется в крупности плана, в оптике... Мы показываем оригинальный фрагмент и вслед за ним — копию. Причем фонограмма в том и в другом случае подлинная. Не всем и не сразу удается повторить, но это очень полезно — пройти с мастером по его тропиночке, понять, что и как он делал. И сразу можно определить, что главное в том или ином куске, — режиссура или что-то другое. Например, Шукшина бессмысленно брать для таких упражнений, его не скопируешь. Или вот типичная ошибка: многие пытались повторить танец Траволты и Умы Турман из «Криминального чтива». Ни у кого не получилось. Попыток десять было. А ведь мы объясняли: отделите, где работает актерское обаяние, а где — режиссура, выберите однозначно режиссерские куски. И если фрагмент выбран точно — все получается. Даже финал бергмановской «Персоны» — совмещение двух разных лиц — удалось воспроизвести за счет точной оптики, точной крупности и т.п. Удалось, потому что в этом куске ярко выраженная режиссура.

Подобных заданий у нас набирается примерно по числу букв алфавита. Хотя, наверное, точнее называть эти упражнения не буквами, а иероглифами; это не условные значки, а, скорее, образы. В итоге студенты должны выучиться из этих буковок-иероглифов составлять слова, предложения. Хотя бы такое: «Мама мыла раму».

Н.Сиривля. Получается?

В.Хотиненко. Чаще всего да. Дело в том, что такой способ обучения не дает расслабляться ни мне, ни им. Конечно, если наберется десяток полных охламонов, с ними ничего не сделаешь. Но при элементарной отдаче, при элементарном желании и элементарной работоспособности результат гарантирован. Профессию человек приобретет. Он научится снимать кино, так же люди научаются делать стул, стол, тачать ботинки, печь блины... А это единственное, что дает уверенность в будущем.

П.Финн. Тут может быть некоторая беда. Они уверенность приобретают раньше, чем право на нее. С этим мы тоже сталкиваемся. «Система Хотиненко» (надо бы автору взять патент на нее), действительно, очень быстро приучает студентов к кинематографу. Я вижу, как стремительно люди меняются, какими становятся. Но я бы, например, продлил эту «азбуку» на все два года обучения, что невозможно, к сожалению. Я бы только этим занимался: давал бесконечные маленькие этюды. Потому что студенты, почувствовав умение смастерить табуретку, очень быстро начинают думать, что готовы создать гарнитур в стиле Людовика XIV. На самом деле это не так. Володя очень часто говорит им со справедливой яростью: рано делать взрослое кино. И сейчас мы сталкиваемся с тем, что навыки у них есть, но эти навыки перегнали их способность ориентироваться в искусстве.

В.Хотиненко. Да и «буковки» они пропускают. Их кино зачастую похоже на текст, напечатанный на старой машинке. Разобраться можно, но там не хватает букв. Потому что они не всё удосужились выучить.

П.Финн. Сейчас мы бьемся над тем, чтобы восстановить эти «запавшие клавиши». В принципе, при любой системе преподавания есть те или иные издержки. Но я считаю, что метод Хотиненко, который наблюдаю уже четвертый год, чрезвычайно продуктивен.

При этом в мастерской много сложностей. В частности, одна из них состоит в том, что студентам приходится самим обслуживать себя литературно. У нас режиссерская мастерская. Мое присутствие в ней вспомогательное. Задача — не только объяснить режиссерам, что такое сценарий, что такое система взаимоотношений со сценаристом, но и привить некие навыки сценарной работы. Это тоже азбука, и я, по тому же методу Хотиненко, тоже с первого дня даю им упражнения. Скажем, экранизация. Иногда задание сложное — написать, к примеру, сценарий по маленькому рассказу Кафки. И знаете, делают, причем довольно занятно. И мы начинаем понимать, кто из них на что способен. Но тут

есть опасность, тоже, кстати, обусловленная временем. Расхождение между сценарной практикой и режиссурой сейчас вообще очень сильное. У нас нет молодых сценаристов-звезд. Раньше были Шпаликов, Рязанцева, позже — Женя Григорьев, еще позже — Миндадзе... А сегодня? Ну, Рената Литвинова — человек, на мой взгляд, очень одаренный, — Ариф Алиев, Гена Островский, дальше — тишина. Наши студенты существуют в некоем сценарном вакууме. Это тоже опыт, вынесенный мною из работы в мастерской. Но что делать? Нужно стараться этот вакуум преодолевать.

В.Хотиненко. И третий наш педагог — Володя Фенченко — занимается со студентами монтажом. Чтобы выработать монтажное мышление, тоже есть целый ряд полезных упражнений. Например, ребята должны из чужого, выброшенного материала что-то выбрать и склеить за монтажным столом некую историю. Причем под какую-то фонограмму. Это очень ценное упражнение. В принципе! Если бы все владели этим невероятным искусством — к собственному материалу отнестись так, словно его нашли в мусорной корзине, и уже с этих позиций монтировать, — результаты были бы замечательные. Потому что такое отстранение дает свободу в отношениях с материалом. Легкость.

Владимир Фенченко. Когда Хотиненко позвал меня преподавать монтаж, мне заранее было ясно, что монтажу нужно учить начиная со съемочной площадки, когда есть камера, исполнители, реальная рабочая ситуация... Так мы и учим: поставьте камеру сюда, потом туда, посмотрите, что получится...

Н.Сиривля. Я вспоминаю великий план преподавания режиссуры, написанный Эйзенштейном и в свое время совершенно поразивший меня. Предполагалось готовить художников, обладающих всеми возможными навыками и познаниями в различных областях — от физиогномики, френологии, антропологии и т.п. до всякого рода социальных умений, вроде умения манипулировать людьми. Прочитав это, я поняла, что режиссура — профессия, которая требует людей очень специфически одаренных, требует долгой образовательной работы, а затем бесконечной работы этих людей над собой. А то, о чем рассказываете вы, больше похоже на сказку.

В.Хотиненко. Нет. Наш метод — не волшебная палочка. Но ведь если человек учит какой-нибудь язык, рано или поздно сможет на нем разговаривать. Это самое корректное сравнение — изучение языка. В нашем случае — языка звукозрительного. И Джойс, и бульварные детективы — это прежде всего язык.

П.Финн. По поводу волшебной палочки. Дело в том, что метод, о котором мы говорим, может выглядеть примитивным. Мол, унифицированный подход: поступает, кто хочет и может платить, Хотиненко занимается со студентами два года, на выходе получаем этакие брикеты, которые можно пускать в кинопроизводство. Конечно же, это не так. Конечно же, мы имеем дело с *индивидуальностями*. И пытаемся пробудить в каждом творческую силу, творческую потенцию, что очень непросто.

В.Фенченко. Снимая крошечные этюды, упражнения, человек делает первый шаг к освоению языка. Причем каждый вырабатывает *свой* язык, *свой* стиль — не вербальный, а аудиовизуальный. И это самое фантастическое! В других мастерских иной подход. Там говорят: «Вот, сними мне ясную историю». То есть идут от драматургии. Но мне-то кажется, вначале у студентов потрясающая тяга именно к экранной выразительности. Именно эту тягу и надо культивировать. А когда человек нащупал свой кинематографический стиль, остальное приложится. Главное чтобы он сам спонтанно открыл себя, свою стилистику.

То, что мы предлагаем, можно назвать процессом самообучения. Мы только организуем процесс и контролируем его. А главным мерилом успеха является кайф. Если человек испытал, как это классно — снять натюрморт, если он прочувствовал, как рождается изображение, — все пойдет своим чередом. О гении узнают, что он гений, о талантливом, что он талант, способный станет просто хорошим ремесленником. А мы в любом случае гордимся тем, что практически все наши выпускники зарабатывают ремеслом, которое мы помогли им освоить.

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Санкт-Петербурге

Александринский театр
пл. Островского

Союз Журналистов
Невский пр-т, 80

ДОМ КНИГИ
Невский пр. д. 28

Кинотеатр «Родина»
ул. Караванная, 12

ДОМ КИНО
Караванная, д. 12

Театр на Литейном
Литейный пр., д. 51

Торговая фирма «ДЛТ»
ул. Большая Конюшенная, 21/23

Магазин «Книги»
г. Гатчина, Соборная ул., д. 4/9

Аэропорт «Пулково-1»

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

П У Б Л И К А Ц И И

Н.Гуляева и Ю.Райзман на съемках фильма «Наш современник»

ВИКТОР ГВОЗДИЦКИЙ

Нина Гуляева. Монологи в театральном буфете

В давнем эфросовском «Тартюфе» на сцене филиала МХАТа был такой рискованный трюк: при первом появлении Тартюф — Станислав Любшин как-то очень деловито подскакивал к Дорине, которую играла Нина Гуляева, и мгновенным движением выдергивал двухметровую шнуровку из лифа ее платья, потом, опять же молниеносно, срывал с нее кофточку и, оставив Дорину лишь в корсаже, начинал свою роль:

Возьми платок. Скорее!
Прикрой нагую грудь...

Мизансцена, что и говорить, была очень откровенной, пикантной.

В памяти остались необычность этого «вольта» и... лицо Нины Гуляевой — Дорины. На нем не было решительно никакого выражения, хотя рука Любшина — Тартюфа находилась «именно там»... И это вполне спокойное лицо (Дорина была занята делом и ничему не удивлялась!) было смешным в высшей степени. Таково было одно из моих первых впечатлений от ее мастерства.

До того я много раз слышал ее по радио и запомнил бесконечно долгие звонкие гласные, которыми заканчивались сцены, эти окончания были эмоциональным всклекотом...

...Снегурочка, Суок, Митиль...

Гуляева пленяла и оставалась где-то далеко в незнакомом мире с незнакомыми мне людьми, живущими по незнакомым законам, понятиям, правилам...

Можно сказать совсем просто: чудо!

И вот так получилось, что я с нею играю. В гоголевской «Женитьбе» режиссера Романа Козака Нина Ивановна выходит на сцену тетушкой невесты, Ариной Пантелеймоновной, а я — Подколесиным.

...Я вижу Гуляеву за кулисами — перед началом спектакля и в конце. Вижу, как она тренированной походкой актрисы-«травести» торопится домой, не дожидаясь мужа...

Актриса другого поколения, чуть отдельная от сегодняшнего дня.

Одна из трудных репетиций пьесы Гольдони «Венецианский антиквар». Не получается ничего — у режиссера спектакля Николая Шейко, у премьеров — Невинного, Лавровой, Игоря Васильева...

Репетиция. Все за столом. Невинный: «Нина вот мне вчера про эту сцену сказала...»

Сейчас, к стыду своему и к обиде на себя, не помню, что именно она сказала. Помню изумленное лицо режиссера, довольное (даже самодовольное!) — Невинного и свое восхищение. Что сказала — не помнит никто, но сцена в один миг задышала, стала ясной, пошла! Тогда я подумал: «Почему же Гуляева не учит, не преподает?!»

Все мои годы в Художественном театре я слушал и слушал монолог, рассказ, озвученные мысли Нины Ивановны.

Конечно, собрать все воедино может только сама актриса.

Нина Гуляева должна стоять на сцене, должна «петь свои роли», должна «танцевать пластику каждого образа»... И должна вспоминать великих, которые ее любили, которые называли ее «наш брильянтик» и которые сегодня оживают в ее воспоминаниях.

Повторяю: хотел бы написать о ней, назвать это портретом, эссе, этюдом, диалогом...

Все это сложно.

Все это скудно.

И — в сравнении с монологом самой Гуляевой — все это скучно.

Нину Ивановну надо слышать, видеть на сцене и (совсем неожиданно!) видеть ее взаимоотношения с машинкой, именуемой диктофоном. Когда я записывал часть ее рассказов, она общалась с этим аппаратом, как с живым существом. Как с ежиком, кроликом, белкой...

Это мне показалось очень любопытным, я попытался передать ей свое ощущение, но Нина Ивановна перебила меня и закончила совсем феерически: «Но больше всего мне нравится ночами, когда бессонница мучает, играть в компьютерные игры! А вы умеете?»

Согласитесь, что это — в законах системы К.С.Станиславского: освоить компьютер так, чтобы играть в эти игры столь же просто, как в бильбоке или крикет...

Но я замолкаю.

Рассказывает Нина Гуляева.

В Школу-студию я пришла, имея за плечами Театр санитарного просвещения. Там мы занимались всем чем угодно. Мы танцевали, у нас было движение, и фехтование, и балет, и станок, и голос ставили. Вот там мне поставили голос на всю жизнь... Мне было всего десять лет. Главным режиссером там был Коршунов, я у него играла Снегурочку, Нана в «Западне» и Снежинку, всяких там мух-цокотух:

Мухи назойливы, мухи пролазные...
Влезут в кастрюлю, ворвутся в буфет!
Мухи на лапках разносят заразу,
Мухи... А-агромный приносят нам вред!

«Четыре героини погибнут, — говорила ведущая зрителям, — но вы их, пожалуйста, не жалейте! Последний танец мух и бумажной бахромы!» А мы, мухи, уже на сцене, на нас такие костюмчики с крылышками и усиками... Вот тут-то и выходила, значит, бумажная бахрома, мы прилипали к липкой бумажке. И умирали...

Когда поступала в Школу-студию, я была маленькая-маленькая, худенькая-худенькая! Попала я в группу, где были одни «абэвэгэдейки»... Анофриев на «А», Добронравова и Дуров на «Д», Гуляева, Горюнов были последними в пятерке. Миша Горюнов, сын знаменитого Горюнова. Вот. Когда я вышла и начала читать, то Горюнов сказал Анофриеву: «Ни кожи, ни рожи, а тоже мне — в артистки лезет...» А потом... он стал за мной ухаживать, а потом... он на мне женился, и прожили мы с ним двенадцать лет.

В одном из спектаклей я сыграла мальчишку, и там был занят Владлен Давыдов. Однажды он привел на спектакль своего маленького Андрюшу. В паузах между моими выходами на сцену мы с ним играли за кулисами. Он думал, что я мальчик. Он был маленький совсем. Ему, наверное, лет девять было, ну, восемь... Когда же я разгримировалась и спустилась уже в своем виде, Владлен сказал: «Ну познакомься, это та артистка, которая с тобой играла». И Андрюшка был так ошарашен, что полез под диван! Ему было стыдно, что я его так провела. Он заплакал.

Меня в театре любили... Алла Константиновна всегда говорила: «Ниночка, Ниночка, ты наш брильянтик!» У меня есть фотография: стоят Грибов, Ливанов, Яншин, Блинников, Массальский... И в центре — я! В Вашингтоне, на гастролях,

их фотографировали, а я проходила мимо, так они и меня зазвали. Вот такая фотография: я в середине, а вокруг народные-разнародные!..

Ливанов, вообще-то, всем исполнителям всегда делал выход… Обязательно. И сцену строил. Развивалась она, развивалась дальше, дальше, дальше — и непременно точка! И аплодисменты. Каждую мысль в спектакле он поднимал до обобщения, до метафоры. Он любил мощные мазки. Кедров любил на сцене вязь: петелька эта самая — крючочек… тонкие-тонкие взаимоотношения. А у Ливанова, наоборот, была такая мощь!

«Три толстяка». Спектакль МХАТа имени М.Горького, 1961. Суок — Н.Гуляева, доктор Каспар — А.Покровский

В «Булычове» Ливанов становился еще мощнее — двухметровый… шапка была богатая, лисья… И огромная черная суконная, подбитая лисой шуба — в пол! Вот так выходил он на сцену — проходил анфиладу комнат на крутящемся круге, руки в перстнях, какие-то часы с золотой цепочкой. Купец-экстаз, Демидов, гигант! И вот идет он сквозь и кричит: «Шурка! Шурка!» И идет, идет…

А я с другого конца бегу к нему навстречу через эту же анфиладу, выбегаю на зрительный зал. «Папа!» — ору. Он уже не идет, а бежит, все быстрее, быстрее, рванулся ко мне, широко расставив руки, и я на него прыгаю, буквально прыгаю.

Он говорит: «Плохо прыгнула. Плохо!» Я сначала стеснялась: как же это, я так не могу… «Да не бойся ты ничего. Мне не больно».

Я-то как прыгну, так коленками и стукну его. А потом, когда он умер, оказалось, что у него уже был рак печени… Но тогда мы ничего не знали. И он заставлял меня прыгать… И чем выше я прыгну, тем больше он меня хвалил: «Молодец!»

Хватал он меня, поднимал, прижимал к себе, а я болтала ногами — и хохотала, и брыкалась, он же не отпускал меня, и мы с ним шли, я целовала его: «Папа! Папа! Здравствуй, здравствуй!» И смеялись, смеялись, и он бежал со мной бесконечно — и всегда аплодисменты, мы просто тонули в аплодисментах! Всегда.

Однажды на гастролях я на него прыгнула, а у меня Славка уже был в животе — маленький… Он меня к себе как прижмет! У меня животик (все уже

«Три толстяка».
Суок — Н.Гуляева

знали), так Славка ему ногой как стукнет! Мы, видно, его там зажали сильно. Ливанов почувствовал и говорит тихонечко: «Ой, кто это там?!» Я говорю: «Не знаю, не знаю... Но кто-то есть». Он шепотом: «Интересно, мальчик или девочка?» Я тоже шепотом: «Не знаю». И он понес меня так тихонечко, чтобы не нажимать на живот... А потом, когда мне была пора рожать и я все-таки ушла из спектакля, ввели другую артистку. И он не смог с ней играть. Не смог. И сказал: «Я буду ждать Нину, и сделаем перерыв...» Так и было.

Самое грустное время за мою бытность в театре — 70-е годы, когда стали умирать наши старики. Еланская и Раевский чуть ли не в один день ушли... Старики умирали, умирали, умирали... А мы хоронили, хоронили, хоронили... Видно было воочию — уходила эпоха. Под музыку марша из «Трех сестер». И вот мы прощаемся с ними, стоим, плачем, а музыка играет так весело... Прощание было всегда на сцене, панихида гражданская, затем их спускали вниз и выносили через двери, где этот горельеф знаменитый — мухинский «Пловец»... Когда хоронили Клавдию Николаевну, то под марш пустили ее запись: «Пройдет время... нас забудут, забудут наши лица, голоса, сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом...» Сердце останавливалось. А наверху, на ярусе, — один, всегда один... Ефремов. И смотрел неподвижно, как их уносят навсегда.

«Три толстяка» решили инсценировать мы с Мишей Горюновым. До половины написали, потом остановились. Горюнов поехал к Олеше — тот его благословил... Миша стал ездить к нему домой работать. Олеша был не промах выпить, Миша тоже. И у них все дело сводилось к рюмке. А пьеса так и стояла на месте. И кончилось тем, что я сама начала писать.

Олеша на вид был очень мрачный. Прямо не подступись — мопс какой-то, волкодав... А на самом деле — добродушный и даже где-то сентиментальный. Спектакль ему понравился. На премьере он плакал. За кулисами всех поздравлял: «Приходите ко мне в гости, приезжайте». Но я не пошла к нему, потому что Мишка от него приходил всегда «на бровях».

Ставил спектакль Володя Богомолов, репетировали все увлеченно. Я взяла для репетиций широкую юбку, из нее сделала пачку, и получилась широкая юбочка. Бант себе присобачила, еще что-то придумала, чтобы было «более или менее»... Слава Невинный уже был тогда в театре. Он играл продавца воздушных шаров. Тут уж у нас возникли отношения, он начал меня провожать, какие-то конфеты мне все время дарил. Когда я стала изображать куклу, Володя Богомолов сказал: «Может быть, тебя как-нибудь подозвучить?» И Слава придумал: «О! Я буду подозвучивать ее!» Так и было. Он за это деньги получал как «шумовик». Раньше за это платили.

«Три толстяка» мы играли много лет. Уже мой Славка пришел на спектакль, ему было, наверное, пять лет. После спектакля они с отцом меня поджидали, и я спрашиваю: «Ну, Славочка, тебе понравилось?» Он говорит: «Мама! Ты такая маленькая...» Подошел к штакетнику и показал на него: «Ну, вот такая...»

Эфрос, конечно, был очень знаменит, и в «Тартюфе» многие хотели работать. Спасибо Ефремову, он позвонил Эфросу и сказал: «Вот Нина Гуляева хочет Дорину сыграть, возьмите ее, она «артистка-клоун», она сделает».

Репетировать с ним было неинтересно. Мы с Богатыревым в какой-то момент хотели отказаться. Поначалу даже терялись. Приходит, значит, Анатолий Васильевич. Садится. У него была такая манера — он оттягивал одну ноздрю и дышал... И не начинал репетировать! А мы все сидим. По-мхатовски сидим... Не то что как-нибудь... А по-мхатовски! У нас была дисциплина, мы все были артисты с выученными ролями... Все трясемся... А он сидит и сидит. И ничего... Потом спрашивает что-то у помощника режиссера: «Ту-ту-ту-ту-ту?..» Помощник режиссера Шура: «Те-те-те-те-те...» Открывается дверь. Вбегает Калягин. «Ой, извините, я опоздал...» Эфрос преображается на глазах! Будто взошло солнце! Так он любил Калягина! И я понимала, что он выбирает себе одного артиста и репетирует только с ним, а остальные ему неинтересны. И когда я спрашивала: «А я-то тут что делаю?» — он отвечал: «А ты что там? Сидишь?! Ну вот, иди вон туда, иди, иди — подальше!.. Сядь. Вот. Сиди. Сиди». А Калягину: «Ты повернись, Саша,

Н.Гуляева и В.Владимиров в фильме «Наш современник»

Саша! Ты погляди туда. Ну-ка, ну-ка, так вот... Теперь пальчиком вот так сделай. Ррраз! Поверни голову и произнеси реплику. А теперь голову вниз и произнеси вторую». Он ему ставил роль! До мизинца. Нас не было! Правда, он разрешил мне сделать все самой... С удовольствием! Пожалуйста! Только делай! Только не приставайте. Богатырев так и сделал. Вышел один раз на сцену — разозлился и начал репетировать, начал тараторить текст, начал быстро-быстро говорить. От обиды, беспомощности. И получилась роль. Любшин тоже трудно репетировал... У них какие-то были отношения свои... Они письма друг другу писали...

После премьеры Эфрос очень был доволен, и мы с ним подружились. И когда он репетировал «Живой труп», то говорил: «Нина! Жалко, у меня для тебя там никакой роли нет... Пойдем, я тебе покажу... Смотри. Тебе нравится, вот новую машину я купил?» Он тогда купил «Волгу». Я говорю: «Красивая. Я вам желаю, чтобы у вас труп был — живой, а не мертвый...»

Зуева была простодушная, непосредственная, как ребенок. Про нее Станиславский говорил: «Ее учить не надо. Она такая органичная, сама по себе — природное дарование, родилась актрисой». Про нее рассказывали легенды. Она часа по два делала грим, художничала. У нее во всех ролях были гримы невероятные... Играла она Коробочку. Вы знаете, это был знаменитый грим, у нее были сделаны и брови, и руки, и ногти. Она с собой такое вытворяла!!! Необыкновенное что-то. И вот... шевелится, шевелится занавес, и выползает из-за него это лицо... В чепчике... Зуева! Плачет и говорит: «Я не могу делать прогон...» Станиславский спрашивает: «Почему? Что случилось?» «Я сделала грим, иду по коридору, а навстречу мне Борик Ливанов. И обозвал меня аллигатором! У меня нет никакого стимула и состояния! Я не могу сейчас репетировать!»

Однажды мы играли «Дом, где мы родились». За кулисами сидим мы — Зуечка (все ее в театре так называли), Головко и я, — а напротив пустая скамеечка. На сцене в это время Виктор Яковлевич Станицын играет с Маргошкой Анастасьевой, идет тихая-тихая сцена. И вдруг появляется Славка Невинный. А это было в старом мхатовском филиале — там абсолютно все слышно и в зале, и на сцене, даже шуршание бумажек... И Славка: бух! бух! У него какие-то ботинки тяжелые. Подошел, сел. Зуева: «Ты что так ходишь?! Разве можно так ходить во МХАТе по сцене?! Тебя бы знаешь как сейчас Станиславский?! Он бы тебя —

знаешь как?!» Славка: «А кто это?» Зуева: «Станиславский?! Кто это? Ух, ты, хулиган такой! Ты что издеваешься?! Ты что, не знаешь...» Славка: «Не знаю».

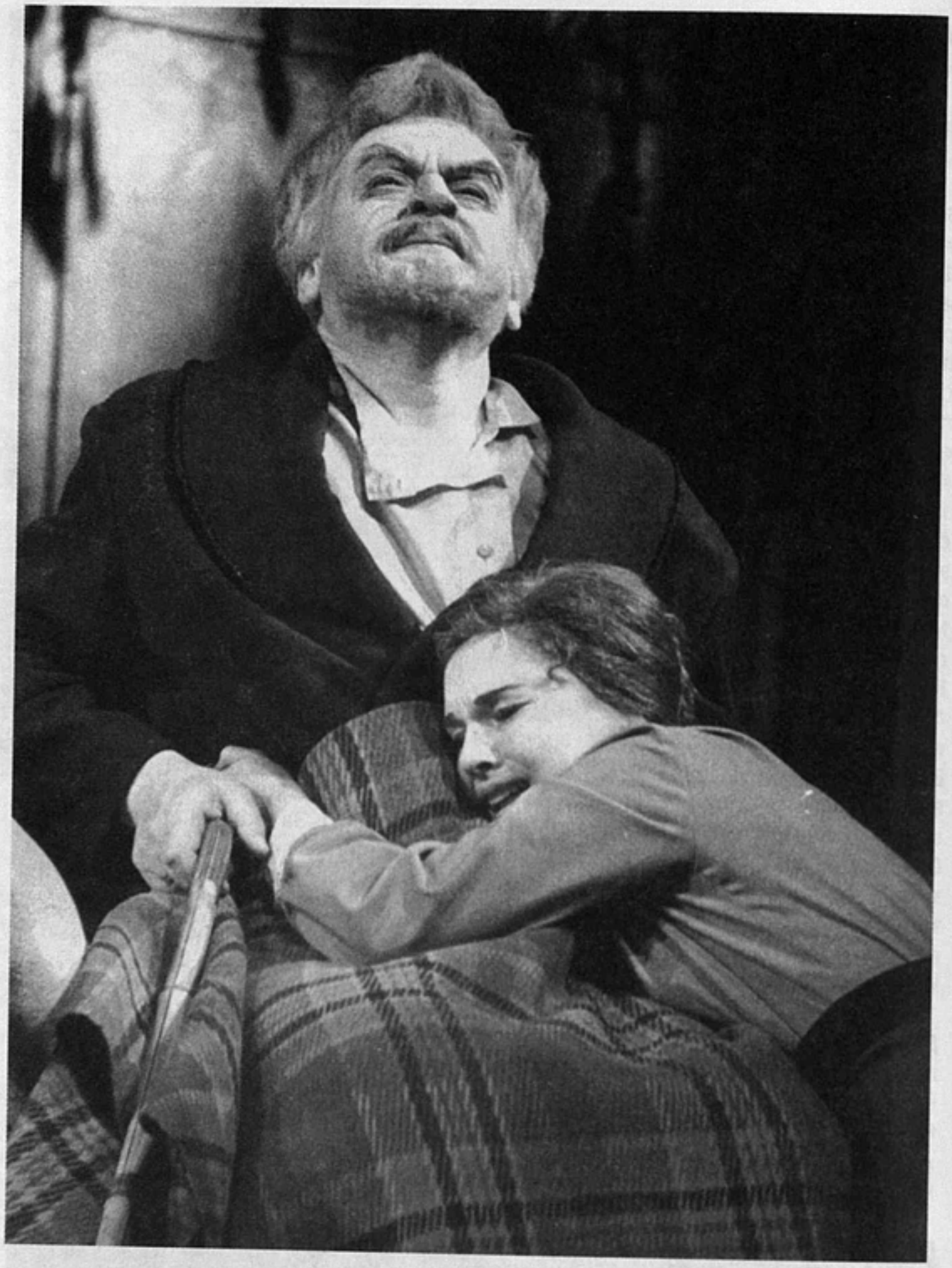
Она захлебнулась от гнева... В это время выходит разъяренный Станицын и кричит на нее: «Зуечка! Я тебя запишу в протокол! Перестань орать!»

Вообще, весело жил театр.

Знаете, фанаберии никогда никакой не ощущалось! Наоборот! Приходили в театр утром, шли в актерский буфет. Не важно, заняты или не заняты... Там была такая Фаина, Фаня, которая нас кормила. Она знала вкус каждого. Угадывала настроение. Чувствовала праздники наши. Иногда кричала: «У меня сегодня рыбка хорошая, рыбка хорошая, возьмите, возьмите!» Она нас всех подкармливала... Поэтому и шли к ней даже завтракать. У нее чудный был кофе, по-настоящему хороший... У нас был такой ну... дом! Выпьешь кофе, посидишь, поговоришь, потом все тихо-тихо шли смотреть, как идет выпускной период на сцене. Открывали двери зала... Сейчас нельзя, а раньше — первые двери закрывали, а в амфитеатре и наверху всегда сидели артисты... Только было запрещено делать замечания коллегам. Когда режиссер, чтобы обсудить игру, собирал всех актеров, тут уже нельзя было входить — считалось, что не очень этично. Особенно любили наутро после премьеры собрания у Фаины, там был всегда аншлаг. Мы сыграли «Зимнюю сказку», я тоже пришла... Играла я там Мамилия, мальчика-принца. Я любила такие роли. Я их танцевала... Вообще, я считаю, что актер должен уметь, особенно комедийные роли, протанцовывать! Внутри должна быть какая-то музыка... Вот у нас там была такая музыка. А дальше я под нее всю роль играла, двигалась, садилась, вставала... Это очень важно для артистов — музыка внутри. Мелодия своя. В этом спектакле Миша Болдуман играл за-ме-ча-тель-но! Так вот, утром после этой премьеры в буфет вошел Миша. Он пришел на репетицию и, конечно, к Фаине первым долгом. Все встали и начали ему аплодировать! Все-все актеры!!! За его вечернюю работу. Он раскланялся, был растроган... И сразу: «Фаня!» Она тут же: «Да! Знаю, знаю!» И понесла всем кофе и шампанское, понемножечку... Сейчас в театре этого нет... Народу — туча, меня никто не знает, вас никто не знает. В буфете все толкаются. Вы идете и боитесь, не хлопнет ли вас сейчас кто-нибудь дверью... И не здоровается никто.

В кино я сниматься не люблю, хотя снималась несколько раз. У меня есть и главные роли. Я отказывалась, потому что роль люблю строить, а режиссеры не нравились. Мне часто становилось скучно. Вот и у Кончаловского — в «Курочке Рябе» — играть отказалась. Сценарий не понравился. Не понравился режиссер, хоть он и знаменитый... Не нашли мы ничего общего с ним. Мне понравился Райзман — вот он со мною репетировал по-мхатовски... Сразу начал говорить

Гастроли в США. А.Комиссаров, А.Грибов, Б.Ливанов, Н.Гуляева, А.Жильцов, М.Прудкин, К.Головко, С.Блинников. 1965



Б.Ливанов и Н.Гуляева в спектакле «Егор Булычов и другие»

про смысл сцены, а Кончаловский... он спрашивал, знаю ли я такую артистку — *Мазину*. Я ему и ответила: «Нет». Разозлилась очень на такой вопрос. А он поверил. Я ему сказала: «И Феллини я не знаю». Снова поверил. А главное, я сказала, что и его, Кончаловского, не знаю. Поверил ли?.. Когда я прочла сценарий, то поняла: он искусственный. Интеллигенты, которые совсем не знают деревни, представили себе, как это люди живут там... А я ее знаю... Мои корни оттуда! Из этой деревни! Там мои бабки-прабабки...

Из стариков особенно нежно вспоминаю Тарасову. Мы с нею много играли. Вот «Враги». У нас была сцена, где я говорила: «Что — закон?! Закон же — это для людей! Только для людей!» И потом: «Ну, тогда это дурацкий закон!» Она: «Как ты можешь так говорить?!» Я: «Тетечка, это же дураки придумали такие законы!» Она: «Как же ты можешь говорить так?! О-о-о!!!» Я: «И кто слушает их — тоже дураки!» Она: «Боже мой!!!» Я: «Тетечка, это я не про вас, не про вас!» И бежала за ней, хватала ее сзади, уговаривала... Она: «Нет, нет!» — и уходила со сцены.

И обязательно были аплодисменты. Она всегда поворачивалась ко мне и говорила: «Ниночка, Ниночка, брильянтик, нам надо сыграть комедию! Слышишь?»

Я отвечала: «Слышу, слышу, обязательно»... Но так мы с нею и не сыграли никакой комедии... Она была драматическая актриса, ее только в этом качестве использовали.

Поразительно умела плакать на сцене. Уже немолодая играла свой юбилейный спектакль. Лет шестьдесят пять ей, кажется, было? Сыграла сцену из «Анны Карениной», хотя старушечка уже: «Сережа, Сережа, мальчик мой»... А в сцене из «Талантов и поклонников» — вот и звонок, поезд уходит: длинь-длинь-длинь... — она побежала по ступенечкам, потом повернулась и сказала: «Петя, голубчик! Не забывай меня! Прощай!» Так сказала, что я почувствовала, как по зрительному залу электричество пробежало. Все оцепенели. Я подумала: «Боже мой! А что же было, когда она была молодая?!»

И характерная актриса она была блестящая. Хохотушка! У нее глаз сразу начинал сверкать, когда что-нибудь сделаешь на сцене смешное, взрывалась сразу — «плыла»! И тихо: «Прекрати! Не надо! Ну перестань меня выбивать из роли!» И потом: «Но нам с тобой надо сыграть комедию». Она чувствовала, что у нее комедия может получиться. Хотела испытать незнакомое.

Она была очень крупная, грузная к старости, когда я ее встретила. Одевалась скромно, всегда только шарфики розовенькие на шее... Единственное, что она любила и отмечала — драгоценности. «Нина! Погляди! Вот у меня тут одна «Волга», а тут другая! И показывала бриллианты в сережках. А тут вот у меня сапфиры — видишь, видишь?!»

Хозяйкой в театре она не была. Так ведь никто из корифеев себе не позволял лишнего — был этикет, не было каботинства, не было распущенности... Театр был очень строгий.

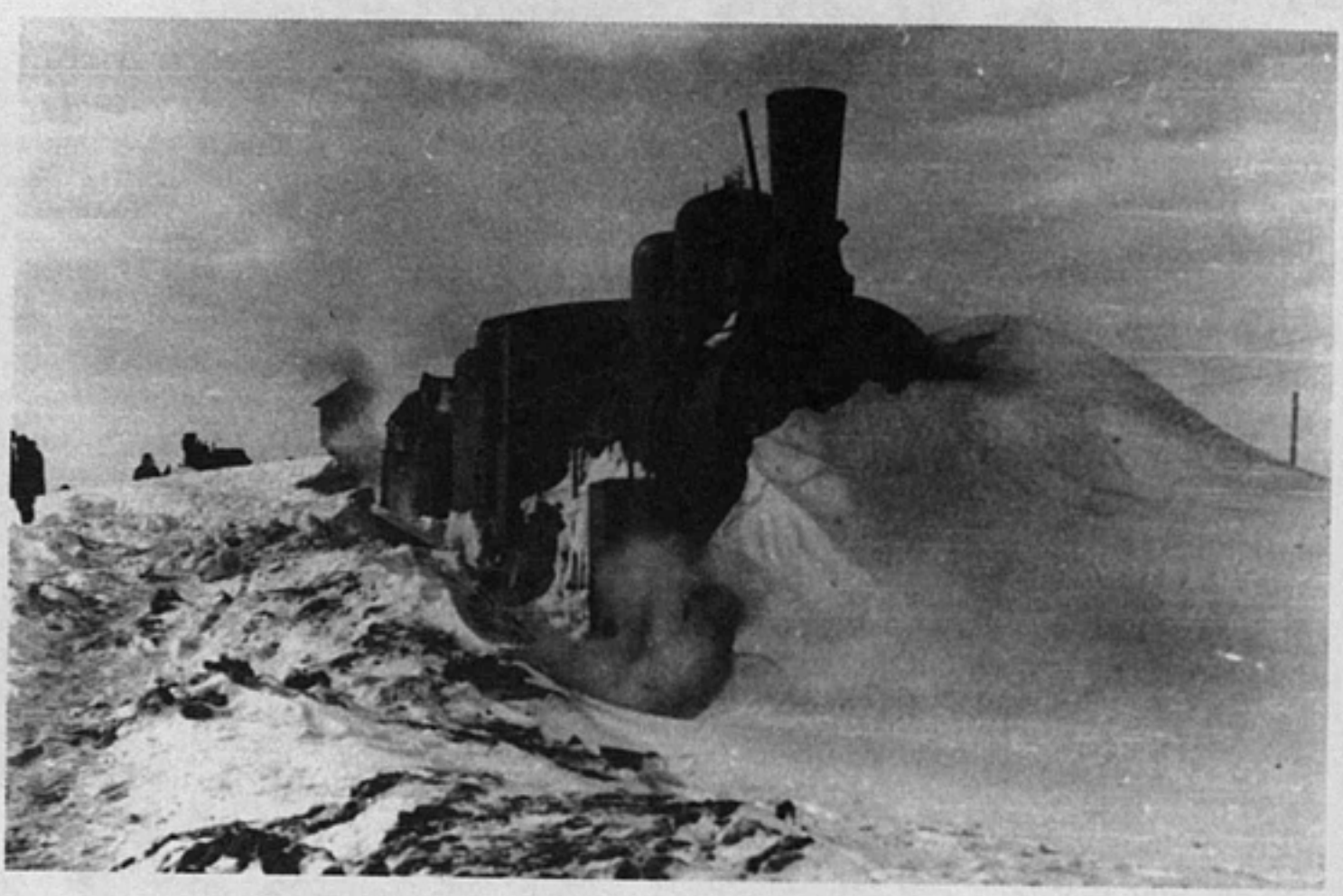
Я ведь пришла, когда они уже все старели, старели... Но все равно были они и талантливые, и шикарные... И тоже страдали. Уж не помню, по какому поводу я разахалась: «Да что ж это такое творится в театре?!» А Грибов говорит: «Брось ты, Нинка! Это ведь как на берегу моря — много всякого дерьма. А потом подходит волна — у-у-ух! И все опять сверкает, камешки блестят... Яркие красивые камешки. Вот и в жизни так. Подожди чистую волну — и всё смоет».

Так оно и есть.

В статье использованы фотографии из фондов музея МХАТа (фото И.Александрова) и из личного архива Н.Гуляевой

Л.АГРАНОВИЧ

Воркута



Пурга прошла

Месяц спустя после моего возвращения из Воркуты в Москву мою семидесятистраничную (!) заявку уже обсуждала редколлегия Сценарной студии.

Из стенограммы[1]

И.Юзовский. Прочел это с воодушевлением… Такого материала я давно не видел, и из этого может быть картина нового советского стиля… Размах событий настолько интересный, страшные темпы, конечно, и прочее, но нужно больше внимания уделить людям. Эта резкая манера, с которой вы их характеризуете, очень хороша. Хороши и эти контрасты. Здесь за каждым словом стоит жизнь, и смерть, и будущее… За это должен взяться очень крупный режиссер, самая крупная режиссерская фигура — надо выделить эту тему, как из ряда вон выходящую…

Н.Коварский. Снимать это должны Козинцев и Трауберг.

Е.Габрилович. ...Может быть, не стоит в этой теме увлекаться особенно судьбами отдельных людей, всякими любовными историями и т.д., попробовать это сделать на большом размахе, не вдаваясь в лирические подробности…

Ф.Левин. ...В этом сценарии почти совсем нет партии… строительства, за которым бы следила непосредственно партия...

И т.д. и т.п. Пожелания, советы. Выступал и я, ошалевший от успеха: весь цвет критической и кинематографической мысли хвалит меня, всерьез разбирает, в режиссеры мне сулят классиков советского кино... Я каялся, что ввожу их в заблуждение: «Это только экспозиция, зарисовочки, которые, может, лучше и не давать .. пребываю в счастливом состоянии... благодарю товарищей за доверие и постараюсь всеми силами...»

Окончание. Начало см.: 2003, № 4.

[1] Тексты стенограмм приводятся с минимальной стилистической правкой, чтобы сохранить строй речи того времени.

Договор, аванс, автора просят учесть замечания.

Стенограмма датирована октябрем 1946 года. Месяца два я барахтался в изобилии материала, сочинил, сдал.

В ответном письме Сценарная студия извещала меня: «...Рукопись не может быть принята... интересный, значительный материал почти не организован сценарно, заложенные в нем мысли еще не получили достаточного идейного и образного развития, сюжет распадается, объем велик... но в то же время считаем, что после дальнейшей авторской работы получится нужный для советского экрана, идейно-художественно-значительный и своеобразный сценарий».

Согласно договору, студия могла требовать от автора поправок не более двух раз, но практически вариантов могло быть сколько угодно, уж и не упомню, какой по счету был готов в апреле. Минимум четвертый.

К обширной стенограмме обсуждения приложено письмо.

Прежде всего очень хороший сценарий.

Такой удачи с центральным образом у нас, пожалуй, еще не случалось ни разу (я имею в виду современного человека-руководителя). Невольно вспоминается в этой связи вся унылая литературщина В.Иванова с академиками, профессорами и прочим пильняковским литературным гарниром. Это тем более любопытно, что здесь на очень схожей теме спорят опытный писатель и дебютант. Видимо, опыт не всегда идет на пользу, и затем бесспорно, что Агранович очень одаренный человек.

С абсолютно чистой и спокойной совестью можно передавать сценарий для режиссерской разработки, и будет, на мой вкус, чрезвычайно интересная и важная по теме вещь, обеспеченная превосходным разговорным языком. Одним словом, на мой взгляд, это удача.

С.Герасимов

P.S. Если на сценарий нет заявок от режиссуры, могу обеспечить ему постановочную судьбу значительно более большую, чем предыдущему сценарию. Это будет довольно естественный путь, так как Агранович вышел в известной мере из наших подвалов.

25 апреля 1947 года

Казалось бы, все преотлично и мукам моим конец, однако обсуждение на редколлегии пошло неожиданно кисло. Начал Федор Маркович Левин: «...Я считаю сценарий перспективной вещью, над которой надо продолжать работу, потому что и тематически, и по ряду эпизодов, уже готовых, и по образам это может стать очень значительным фильмом... Но автор сделал меньше, чем мы хотели. Тут возникла необходимость отойти от семейно-производственного романа или фильма и искать новую форму, драматизм которой в самом развитии строительства. Я знаю в кино только одну такую победу — «Великий гражданин», в котором нет ни любовной, ни другой какой-нибудь истории, это фильм о борьбе с врагами народа, но в нем меня все захватило, я во всем убежден... Перед Аграновичем была перспектива добиться такой победы в этой вещи, но победы еще нет, чего-то он здесь еще не достиг. Может, оттого, что тут есть вещи лишние, ненужные...»

В заключительном слове неизменно жизнерадостный директор студии Дмитрий Иванович Еремин (который говаривал: «Ей-богу, социалистическое самоудовлетворение получаю от этой работы — редактирования киносценариев») посетовал на то, что сценарий дается с большим трудом, и отнес это на «счет творческого своеобразия автора»: «Он не то что упрям, Агранович творчески просто очень инертен. Ему безумно трудно переместить хотя б на миллиметр то, что он уже сделал, — вредная черта. Жизнь будет идти вперед, а автор будет отставать, оставаясь на своих индивидуальных и от жизни часто обособленных позициях. Но в основе сценарий примем, выплатим автору второй аванс, сформулируем наши замечания письменно и после доработки представим сценарий на утверждение в министерство». Я, как положено, благодарил всех, соглашался, хоть и не с каждым. Судите сами. Левину нравится начало. Юзовский против судеб, за масштаб и считает, что всю экспозицию надо пере-

строить с личной на общегосударственную — нужен уголь. Герасимов считает удачей образ Ларцева. Коллегия же, признавая яркость Ларцева, предъявляет кучу претензий. Катинов боится сверхчеловека и сверхнапряжения. И все это надо учесть и доработать.

Пятый вариант сценария, который назывался «68-я параллель», обсуждался 17 июня 1947 года. Настроение царило праздничное.

В.Катинов. Когда я прочитал пятый (!) вариант, я сказал, что это повесть о больших людях и великих делах. Опасные элементы — политические и неполноценные драматургические — весьма и весьма удачно Аграновичем преодолены.

Д.Еремин. ...Остались мелкие доделки, например, фигуру Шварца я бы не оставлял (фамилию, что ли, имеет в виду Дмитрий Иванович? — *Л.А.*)... Запишем такое решение: просить автора в ближайшие дни довести окончательно сценарий до дела и затем санкционировать дирекции представление его в министерство на утверждение.

Недели через три «доведенный окончательно» сценарий был послан на большой худсовет в Министерство кинематографии со следующим предисловием.

Сценарий Л.Аграновича «68-я параллель» построен на материале борьбы советских людей за создание на Крайнем Севере угольного комбината в дни Отечественной войны.

Автор создал значительное патриотическое произведение, повествующее о пафосе строительства социализма, о способности советских людей отдавать свои силы интересам государства, о трудовом героизме и преданности советских людей делу партии Ленина — Сталина.

Через образ директора комбината Ларцева автор решил еще одну важную для нашего времени тему большевистского стиля руководства крупным предприятием и дал широкую картину строительства, где государственный кругозор руководителя, большевистская принципиальность и умение дерзать сочетаются с повседневной заботой о воспитании людей, с планом и порядком.

Конфликты, существующие в сценарии, в своей основе жизненны, правдивы и остры...

Значительна и тема партийного руководства... Окружение Ларцева и Петрова составляют советские люди, понимающие ответственность перед Родиной, свой патриотический долг...

Сценарий правдив по характеристикам и конфликтам. В соответствии с этим его познавательная ценность очевидна. Очевидно и его активное воспитательное значение: автору удалось на материале «вчерашнего дня» поставить и решить вопросы жизни для людей послевоенной пятилетки.

В постановке этого сценария заинтересован С.А.Герасимов, предполагающий ставить фильм «68-я параллель» силами молодых режиссеров своей мастерской.

14 июля 1947 года

Директор Сценарной студии Д.Еремин
Главный редактор В.Катинов

24 июля в превосходном настроении мы с Василием Васильевичем Катиновым явились на заседание большого худсовета Министерства кинематографии СССР. Наверно, так чувствовал себя Рихтер перед первым сольным концертом в Большом зале Консерватории. В сравнительно скромном кабинете министра, предназначенном для заседаний, собрался ареопаг. Это были не те, чьи портреты носят трудящиеся на демонстрации, но очень близкие к ним и даже чем-то схожие. Близость не то к Олимпу, не то к преисподней и исходящий оттуда не то холод, не то жар почувствовались сразу же.

Председательствовал тестообразный, но и величественный А.М. Еголин. Он читал заготовленную речь негромким, размеренным голосом (чуть-чуть проникал откуда-то грузинский акцент) и перекладывал бережно аккуратные листочки шпаргалки.

А.Еголин. Товарищи! Прежде чем приступить к обсуждению сценария «68-я параллель», я должен сделать внеочередное сообщение. 22 числа, позавчера, меня

пригласил товарищ Жданов и передал мне как председателю художественного совета мнение ЦК о картине, которую мы с вами тут рассматривали и одобрили, — «Свет над Россией» Юткевича. ЦК партии считает эту картину неудачной. (*Пауза.*) По каким соображениям? Образ Ленина не объединяет кадры картины. Картина рассыпается, рвется сюжет. Картина получилась рыхлая... Не Ленин (артист Колесников) объединяет картину, а Рыбаков (артист Крючков)... Образ Ленина и вся картина в целом неизмеримо ниже картин и спектаклей, поставленных ранее: «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Человек с ружьем»... Таким образом, получился не шаг вперед, а шаг назад... У зрителя возникает досадное ощущение, из-за того что автор и постановщик эмпирически подошли к проблеме электрификации... Неправильно, что в этой картине отталкиваются от хаты, от лучины. Это принижает образ Ленина и весь его грандиозный план электрификации страны... Было указано (так получается по картине), что в беседах с крестьянами Ленин пассивен... не показана борьба Ленина за возрождение и преобразование народного хозяйства... Товарищ Жданов зачитал мне всю страницу ленинского плана научно-технических работ...

Всего этого в картине не получилось. Очень слабо показан народ, его основные характерные черты, его величайшая роль в революции. Представители народа говорят только междометиями. Крючков — человек из народа — не говорит ничего умного. Неудачна вся сцена с выступлением Маяковского (мы тоже это отмечали). Неудачно показан перелом в сознании старой интеллигенции... Нет карты электростанций... Нет нужды доказывать, что Ленин ценил музыку. В картине мало Ленина. Не показан Ленин в своем существе, он выглядит созерцательно. Нет впечатления о величии эпохи...

Дальше совсем по Ильфу и Петрову: «Товарищи, мы допустили ошибку». — «Грубую ошибку». — «Грубую ошибку, товарищи». И все присутствующие члены совета поторопились признать замечания ЦК «целиком правильными и принять их к неуклонному руководству». Они каялись, что не учли многие важные обстоятельства, на которые указывает ЦК. Хотя они и раньше видели недостатки в картине «Свет над Россией» и то, что «образ Ленина представлен в ней неудачно», «были ведь у нас сомнения, замечания», но в заключении худсовета обо всем этом сказано скороговоркой.

Первый секретарь ЦК ВЛКСМ **Н.Михайлов** говорил:

И я не могу снять с себя ответственность за это наше ошибочное решение. Но с какой стати мы, люди, которые обязаны помогать ЦК обеспечивать правильную партийную политику в кино, решаем это дело на коленках, в спешке: фильм посмотрели и разошлись. Вы помните, я просил вас и Большакова: может быть, кто-нибудь захочет посоветоваться с товарищами... да-да, демагогии не будет.

Они каялись пространно и смачно, напоминали о том, что и раньше что-то видели-предвидели. В.Захаров, руководитель хора имени Пятницкого, раз двадцать не по назначению употребил слово «довлеть», известный правдист **Д.Заславский** в экстазе от заслушанных откровений хотел бы еще раз это заслушать или иметь в записанном виде и говорил:

Среди всех очень серьезных и принципиальных указаний товарища Жданова меня больше всего поразило по своей глубине и обоснованности замечание насчет того, что мы проглядели и не оценили должным образом основное в этой картине — ее идейное содержание. Это образ лучинушки, от которой отправляется электрификация и которая произвела впечатление на нас всех. Она показала глубину нашей ошибки, политической и идейно-теоретической...

Сейчас, когда я добросовестно выписываю цитаты из обширной стенограммы художественного совета, речи его членов звучат до неправдоподобия забавно. Но тогда, уверяю вас, всем было не до смеха. Здесь ощущалось присутствие того, кто дал поручение Жданову сообщить «мнение ЦК». Говорилось — «товарищ Жданов», «ЦК», а подразумевался Сам. Волнение членов было глубоко искренним.

Я все еще не очень понимал, что происходит. Я впервые был на таких вер-

шинах, где слышны шаги Командора. Когда год назад в Воркуте мы с Каплером читали вслух постановление ЦК и речь Жданова о Зощенко и Ахматовой в новой газете «Культура и жизнь», я тоже не понимал, что на них ставится крест.

Первый секретарь ЦК ВЛКСМ завершал свою покаянную речь угрожающе: «Боюсь предвосхитить ход событий, но по сценарию «68-я параллель» могут быть очень, очень большие дебаты».

Я оглянулся на Катинова — на нем лица не было. Я ерзал на старинном кожаном диване, должно быть, оставшемся от дореволюционных хозяев особняка, диван был слишком глубок, и, чтобы прислониться к высокой спинке, приходилось сидеть, развалясь, что было во всех отношениях неудобно.

Между тем до меня тоже начало доходить: если так можно обращаться с классиком советского кино Юткевичем, с самим Погодиным, которые первые дали в театре и кино образ Ленина, с теми же «Кремлевскими курантами», получившими не одну Сталинскую премию в разных театрах Советского Союза, то на что, собственно, приходится тут рассчитывать нам, малым сим, неизвестным и незаслуженным?

И вот пошло-поехало.

Докладчик **Щербина,** который свое сообщение заготовил загодя, еще не зная, что будет такой привет с самого верха, перестраивался на ходу с виртуозной ловкостью:

Указания Центрального Комитета партии по поводу большой нашей ошибки обязывают нас более вдумчиво, более политически ответственно относиться… — И продолжал: — Тема сценария очень важна, в центре образ начальника строительства, представлен народ, строители, показана вся обстановка героического труда в тех особых условиях, образ руководителя-большевика… Но! В оценке этого образа я с товарищем Ереминым расхожусь… Ларцев показан тут человеком очень энергичным, преданным своему делу, требовательным, настойчивым, и в изображении администраторской напористости и настойчивости Ларцева автор сценария, мне кажется, потерял меру, и деятельность Ларцева развивается, как пафос администраторства… Что мы видим? Мы видим все время командование людьми. Образ его высится над всеми остальными героями, он подавляет… то есть нет здесь всех необходимых сторон большевистского руководства…

Оратор был велеречив и без конца повторялся. Сообщение его занимает девять страниц стенограммы. Перечитываю ее сейчас, и подступает к горлу такое знакомое чувство тошноты — от собственной беспомощности, бесправия, беззащитности, несправедливости того, что с тобою делают. Только что над высоким советом прогремел гром с самого поднебесья, и, придя в себя, они набросились на меня по принципу «он начальник — я дурак, я начальник — ты дурак».

Щербина подробно разбирал эпизоды и характеры, всюду находил одни пороки. И штурмовщина, и устаревшая техника — облик строительства упрощен и сдвинут в прошлое. А главное — облик народа принижен, а генерала превознесен. Он разогрелся и увлекся и стал привирать — приписывать генералу поступки и находки, которые мы давно уже отдали другим персонажам. Вывод: тема сценария очень важная, но необходимо придать иные черты главному герою, поднять духовно и творчески его подчиненных и показать новый характер этого строительства. **Н.Михайлов** подхватил еще более мощно:

Я считаю, что в таком виде сценарий не может быть приемлем. Товарищ Щербина правильно сказал, что главный герой все время изображается автором как лицо, возвышающееся над безмолвной толпой. Это не большевистский подход, это скорей эсеровский, меньшевистский взгляд, позиция с точки зрения героя и толпы. Непонятно, как директор и главный редактор Сценарной студии могли такую небольшевистскую концепцию расхваливать! — Комсомольский вождь был очень хорош в своем праведном гневе, голос его гремел. — Вторая ошибка как продолжение первой — в сценарии нет ни партийной организации, ни коллектива… Есть ловкий предприниматель, который всем орудует и всеми командует. Те, кто должен был бы олицетворять коллектив, шахтер Кийко, например, — это какие-то безмолвные люди. Следующая ошибка — автор

неправильно представляет себе роль и значение партийного руководства... как средства для поправок ошибок хозяйственника. Мы знаем, что партийное руководство — это всё! Рядовые люди здесь извращенно показаны, так же как и ход строительства. Мы от такого строительства далеко ушли вперед. Те успехи, которые были достигнуты нашей промышленностью в годы войны в трудных условиях, объясняются тем обстоятельством, что на предприятия, взамен ушедших на фронт, пришла молодежь, обладающая высокой культурой. Это позволило им овладеть профессией не в течение года, а месяца. Так было и в Воркуте. Между тем в сценарии этого не видно. То же самое нужно сказать и о технике. Тут нет

Заболоченный пустырь-тундра. Здесь будет бульвар

представления о том, что новый бассейн создается на основе новой, передовой техники... Автора подвела погоня за экзотикой... Он доходит, мягко говоря, до фальши, проще говоря, до неправдоподобных утверждений...

Я думаю, Министерство кинематографии в состоянии иметь элементарно грамотных людей, понимающих, что такое подлежащее, сказуемое, какие бывают падежи в русском языке. Стыдно за министерство! Если бы в школу представили такой сценарий, то автор по грамотности получил бы тройку, а может быть, и двойку.

Тут уж не выдержал Катинов: «Я попросил бы вас указать примеры».

Н.Михайлов. Могу их сколько угодно найти. По-русски так не говорят. «Прекрасно, — сказал капитан, — прошу пока ко мне. Товарищ Мусин поднялся вверх по реке и скоро будет обратно». У Чехова так не читал. «Как спасти картофель?» — спрашивает главный герой фильма. Есть специалист, который выступает вперед и говорит: «Известно, отобрать, которая не поморожена, и обернуть, значит, ее...» (Реплика **Катинова**: «Это же дед говорит!» — *Л.А.*) В этом случае это фальшь. Подумайте сами, если сами не понимаете, то есть люди, которые понимают. Что значит «обернуть» картофель? В этом смысле здесь просто фальшь.
В.Катинов. Ведь эта реплика принадлежит деду, то есть характерному персонажу. Смысл здесь вот какой: обернуть картофель — значит покрыть его в условиях зимней стужи рогожей.
С места. Это не называется *обернуть* картофель!
А.Еголин. Он тут имеет в виду самый язык...
В.Катинов. Он имеет в виду, что, с одной стороны, все герои говорят однообразно, но, с другой стороны, вот тут как раз показано, что не все герои говорят одинаково. Это не авторские ремарки, а речь персонажа.
Т.Городецкий. Нет, это говорит Ларцев!
Н.Михайлов. Ларцев сказал: «Кто здесь специалисты?» Дед выступил как

специалист. Он говорит, что нужно «обернуть картофель». Остается мне лишь отослать вас к... Алексею Максимовичу Горькому, который издевательски хлестал всякого рода попытки приспособиться сюсюкающим способом к нашему замечательному русскому языку. Кроме того, необходимо отослать вас к товарищу Жданову, к его докладу по вопросам журналов, где он говорил: «Что касается воспитания вкусов, то об этом партия позаботится». Вас поставили на эту работу в студию, чтобы заботиться о воспитании вкусов...

Не знаю, как т. Михайлов читал «у Чехова и Горького», но у т. Жданова он начитался всерьез. И заботился о воспитании вкусов со страшной силой.

А.Сурков. ...Есть принцип, который у нас стоит в основе понимания социалистического реализма, взятый у Энгельса, — о типическом в типичных обстоятельствах. С точки зрения этого принципа, пожалуй, основа сценария правильная, если типическое понимать не как будничное и повседневное, а как характерное для времени. Поэтому сценарий построен не на рядовом материале, а на исключениях. Исключительное обстоятельство — построение в жесткий срок, в условиях страшной затрудненности снабжения, в тяжелых условиях формирования гигантского действующего предприятия — лежит в основе этого фильма. Но это исключительное обстоятельство в характере не только военного времени, оно характерно для всех созидательных лет нашей революции. С такой точки зрения все верно.

Если автор встал на этот путь, то нужно было пойти не по принципу огромного количества фактов из жизни Ларцева, а по принципу выделения главных узлов. Я не знаю, где выделится главный узел — на теплоцентрали, на железной дороге или на большой шахте, у которой начинает расползаться ствол. В сценарии набирается большое количество равных, очень важных событий в жизни большого человеческого коллектива, каждое из которых само по себе может стать основой самостоятельной картины. Времени у вас не хватит, чтобы все это рассказать и показать зрителю за один сеанс, чтобы все волновало и действовало...

Главное — надо будет переработать сценарий. Я не могу сказать, что ничего не сделано. Тема новая, большая, очень трудная. Агранович показывает, что он много потрудился и по-серьезному поставил вопросы. Я хочу это сказать, чтобы не было ощущения, что мы избиваем человека. Дело это новое, трудное. Такого фильма еще не было. И поскольку он взялся за большую тему, надо эту тему дожать по всем статьям. А дожать можно только тогда, когда главный исходный большевистский стержень — отношения личности и окружающего коллектива — будет понят... Тогда у автора найдется достаточно материала из воспоминаний о поездке, изучения того, что было, чтобы все концепции распределить правильно.

Сколько б ни соглашался Сурков, редактор «Огонька», сам действующий поэт, знающий цену писательскому труду, с моими хулителями по поводу страшных недостатков вещи, непонимания роли коллектива и партии, мне показалось тогда, что он не скрывал своей симпатии к автору и интереса к сценарию и хотел бы осуществления этой картины. В других условиях он, пожалуй, еще решительнее встал бы на мою защиту, но и тогда его поддержка была ощутима.

Но на том, собственно, короткая передышка для меня и окончилась. Остальные ораторы, впадая в радение и камлание, вслед за Михайловым исполняли заказ ЦК. Особенно старался Д.Заславский, правдист с устоявшейся сомнительной репутацией, вещавший, вальяжно лежа на трибуне.

Д.Заславский. Автора мы не избиваем, а сценарий нужно избить. Задача, действительно, большая, и поработал автор много, но ошибки, именно, правильно сказал товарищ Михайлов, ошибки, а не недостатки этого материала так велики и так значительны... Прежде всего несколько вопросов, которым учат нас выслушанные сегодня замечания Центрального Комитета. Они касаются композиционной стороны. Что это такое? Есть ли это сценарий? Я думаю, что эта вещь — не сценарий. Это материал, очень сырой... Но материал интересный, над которым надо еще основательно поработать, тогда что-то выйдет, но еще вопрос — что именно выйдет... Я думаю, это художественный репортаж, замаскированный под художественное произведение... И войны нет, и техника первой пятилетки, и

с раскрытием внутреннего мира людей плохо. Правы предыдущие ораторы, партийного, идейного осмысливания нет. Поэтому я считаю, это произведение как сценарий рассмотрено быть не может. Он не годится. [...] Да! Николай Александрович, там же совсем нет комсомола!

Остальным ораторам трудно было добавить что-либо существенное — все было и до них прекрасно сформулировано, они повторялись, присоединялись, отмечались в стенограмме: да, мы здесь, участвуем, согласны, бдим. Поближе к концу этого изнурительного заседания, после перерыва взял слово главный редактор Сценарной студии, который подробно и терпеливо (в стенограмме его выступление заняло страниц десять) пытался объяснить ареопагу, что к чему.

В.Катинов. Я меньше всего хочу вставать в позицию ведомственной оппозиции. Наоборот, я преисполнен искренним чувством благодарности членам художественного совета, которые очень много справедливых замечаний сделали сегодня... Для вас это первый вариант — вы имели возможность оценить сценарий свежими глазами и свежими критериями, а для Сценарной студии это шестой вариант, мы работали с автором очень много в течение года. Мы понимаем, что наша задача — побуждать и организовывать авторов на создание достойных идейно-художественных произведений, вы, в свою очередь — как высший художественный и идеологический орган Министерства кинематографии, — призваны апробировать сценарий. Вместе с вами мы должны создавать... (Катинов признавал, благодарил, обещал все учесть. И, посчитав, что демагогии напустил достаточно, кинулся на мою защиту. — *Л.А.*) Но я хотел бы подчеркнуть: несмотря на то что сценарий во многих существенных компонентах еще не доведен до совершенства, это талантливое, интересное произведение сценарного мастерства. И это не только моя точка зрения. За мной стоит и мнение членов нашей редколлегии, которая трижды обсуждала сценарий в составе Юзовского, Левина, Ромма, Габриловича, Арнштама и Герасимова. Этот вариант сценария «68-я параллель» все члены редколлегии Сценарной студии признали интересным и значительным. Он написан талантливым автором, свеж по многим компонентам и заслуживает пристального внимания и благожелательной оценки.

В.Катинов уверял, что многие вопросы, поднятые сегодня, для нас не новы, и в чем не правы Высокие члены, что они не прочитали... Н.Михайлов резко его перебил: «Я не согласен с вашей речью от начала до конца! Вы говорите: «Теперь о соотношении партийного и хозяйственного руководства». Вопрос ставился о неправильном изображении в сценарии роли партии и ее руководителя в руководстве хозяйства. Это разные вещи!» В.Катинов ответил ему: «Я разъясняю, как это было сделано в сценарии. Все, что нуждается в исправлении, будет нами учтено и исправлено». Он пытался еще о чем-то поразмышлять и, несмотря на то что Михайлов самым хамским образом несколько раз перебивал его, геройски договорил все, что имел в виду, — и о новизне конфликтов, и о возможностях звукового монтажного кино дать больший объем информации, и о том, что не нужно призывать автора к ограничениям масштаба, и в конце, как положено, помянул и благодарил Жданова и просил художественный совет разрешить, учтя справедливую критику, довести сценарий интересного, многообещающего автора до должного идейно-художественного качества.

Ареопагу речь главного редактора не понравилась: «У нас со Сценарной студией обнаружились разные точки зрения», «Мы в этом сценарии открытия не нашли», «Тут возникает вопрос — с кем будет работать автор? Выступление главного редактора показало, что если Агранович будет работать с ним, то ничего из этого не выйдет», «Ему уже все медали выдали — загодя захвалили!», «Все, что здесь было сказано важного и принципиального, отвергнуто в выступлении одного из руководителей Сценарной студии. Возникает вопрос к Министерству кинематографии — кому дадут переработать этот материал?»

Возник шумок, и председатель А.Еголин вдруг пригласил меня. Но я был совершенно не готов выступать.

Пробормотав нечто невнятное, дескать, это труд года с лишним, а я впервые в таком высоком собрании и после того, что тут услышал, не знаю, что сказать, но за науку не стал благодарить, как было положено (первая грубая ошиб-

ка), а заявил, что чувствую себя отвратительно и даже не представляю, как дальше работать. Зато я поблагодарил В.Катинова, который отважно заступился и за меня, и за сценарий и попытался внушить товарищам, что нехорошо нападать на человека за то, что тот поступает порядочно. А в конце я заявил, что очень многое, вернее, все, что говорилось, мне целый год внушали именно главный редактор Катинов и блистательная редколлегия Сценарной студии. И если, несмотря на общие титанические усилия, цель не достигнута, то, значит, бездарен сам автор...

Тогда я не мог оценить всю прелесть партийного руководства, которая была продемонстрирована на многочасовом заседании большого худсовета: «шаг вправо, шаг влево — конвой стреляет без предупреждения». Я полагал, что это моих способностей недостаточно, чтобы охватить предмет во всем объеме и не впасть в ересь эсеровщины. Наверное, поэтому я вдруг ляпнул (правда, попросив стенографисток не записывать) уж совершенно непотребное: «Меня подвел материал... Ведь там лагерь!» И рассказал им кое-что про зоны, БУРы, номера на спинах.

Эффектом была немая сцена. Как если бы собралось приличное общество, а вдруг некто, плохо одетый, допущенный по ошибке, все испортил. Сам воздух социализма испортил. И громко. Все были оскорблены, они ж понятия не имели... Михайлов простодушно изумился: «Какой дурак послал автора в лагерь?» С места отозвались: «Большаков!»

А Большаков уже с полчаса был тут. Тихо отворив дверь из своего кабинета, он скромно присел у стены, в сторонке от председательского стола. Он ни в чем не участвовал — не его день.

Вот когда мне стало окончательно ясно: ничего мне больше тут не светит, подложил такую свинью и Сценарной студии, и самому министру.

Я не очень прислушивался к дальнейшей разборке, номенклатура ЦК негодовала, что им не то подают, не так и не те: нет смысла полемизировать с главным редактором, они желали бы общаться с министром или его заместителем. Потом пошумели насчет лагеря: где это вы, дескать, лагерь нашли? А какая-то добрая душа рекомендовала послать этого автора... на нормально действующее предприятие.

В заключении художественного совета говорилось:

Сценарий, представленный министерством, не пригоден к постановке... Автор не справился с задачей показать героическое строительство... Главный порок — искаженное изображение образов советских людей... Сценарий не дает правильное представление о хозяйственном руководителе-большевике, неправильно показывает партийное руководство. Неправильно, неправдиво изображает создание нового угольного комбината... Автор не учел указания ЦК ВКП(б) по поводу второй серии фильма «Большая жизнь».

В художественном отношении сценарий Л.Аграновича крайне слаб. Автор не сумел найти верный и убедительный сюжет. Сценарий загружен репортерским материалом, ненужными и фальшивыми сценами. Язык и диалоги не вполне грамотны, автор не сумел создать яркие, правдивые характеристики людей, раскрыть их внутренний мир... Сырой материал, в котором не отражены главнейшие типические явления жизни, труда и отношений советских людей.

Художественный совет считает неправильным заключение, данное Сценарной студией, которое обходит явные пороки сценария, замазывает его крупные недостатки, на все лады восхваляет несовершенное по идейным и художественным качествам произведение.

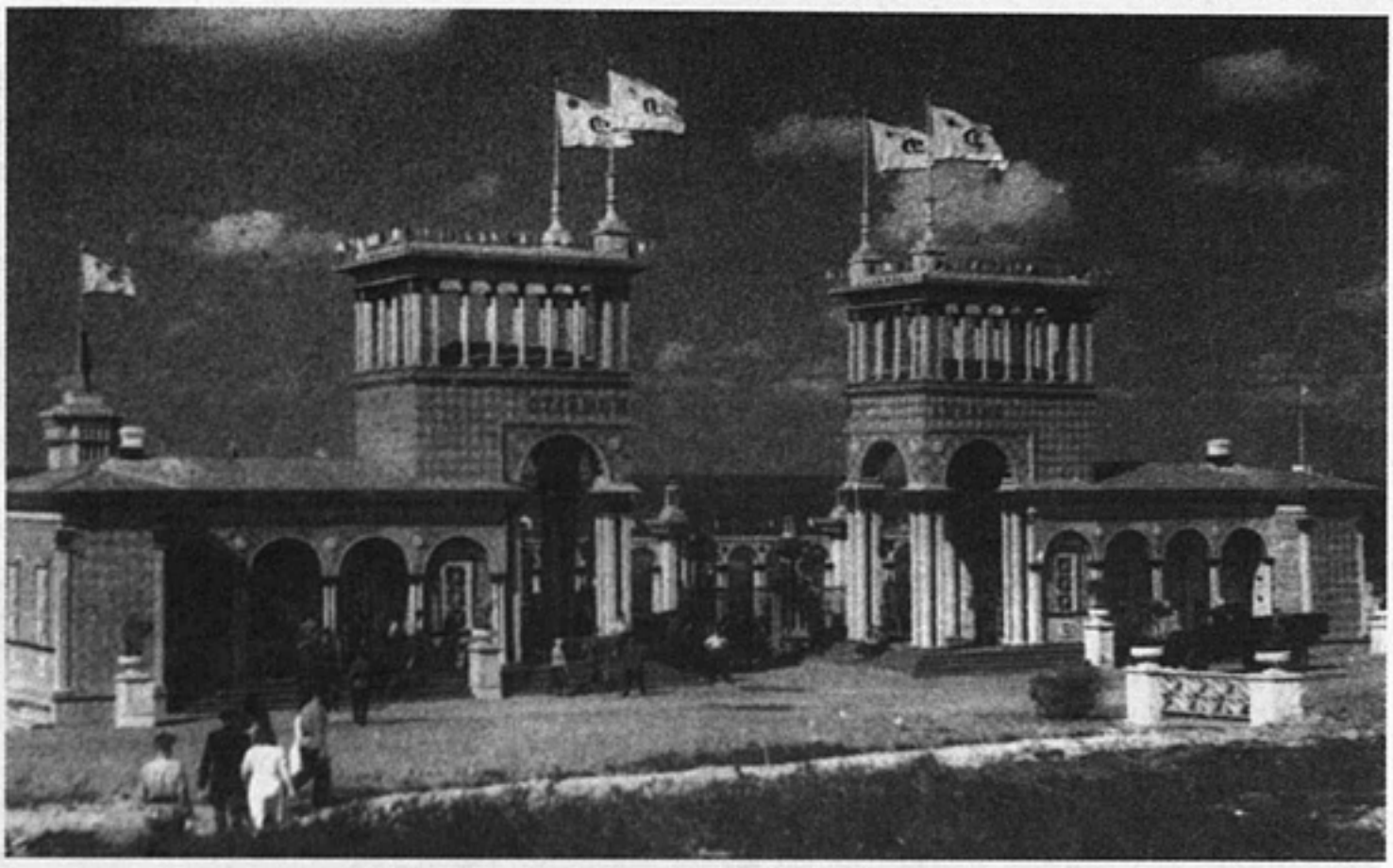
Исходя из этого, художественный совет:

1. Считает невозможной постановку фильма по сценарию «68-я параллель».
2. Ставит перед тов. Большаковым вопрос о необходимости укрепить руководство Сценарной студией.

Вот такой гром прогремел на наши головы с Олимпа. Первое чувство: за что? Но тут же подумалось: и поделом тебе! Ведь не сумел же, не охватил, не оправдал надежд...

Только вот — судьи кто? Кто эти высокие мужи в белых одеждах, которые и истинную правду знают, и вещают, и карают от имени партии? Такой благодуш-

ный, тучный и потный председатель совета Еголин, например? Помнится мне, фамилия его мелькала в замечательном «Дневнике» Корнея Ивановича Чуковского. Достаю с полки эту энциклопедию советской жизни. Корнея Ивановича не назовешь добряком, но товарища Еголина он аттестует исключительно: «...Почему это Чехова редактируют прохвосты! Сталинский мерзавец Еголин... О рукописи «Некрасов» — глупая, наглая, лживая. Прочел другие опусы Е. — мелкое жульничество, оловянная голова идиота и карьеризм отвратительной



Воркута

гниды, сочетание пошляка и подлеца... презренный холуй... «Еголин скотина», — сказал ни с того ни с сего Фадеев... Законченный негодяй, подхалим, бездарный дурак сопровождал Жданова в его позорном походе против Зощенко и Ахматовой в роли младшего палача».

Что же касается моего сценария, который когда-то невозможно было читать без слез, а нынче мне самому представляется мурой, то не заслуживал бы он даже простого упоминания, если бы не история, с ним связанная и столь типичная для нашего соцреализма.

В глубокой меланхолии заседала очередная редколлегия Сценарной студии, и добрые мои старшие товарищи, которые мучительно искали выход из положения, предлагали рецепты спасения.

В документе от 14 августа 1947 года перечисляются все указания свыше — о народе, партии, комсомоле, большевике-руководителе, новой передовой технике, всей стране, о композиции. И вывод: «Мы надеемся, что ваша поездка в Подмосковный угольный бассейн позволит вам разрешить поставленные задачи. Переработанный вариант сценария мы ждем не позже 15 сентября 1947 года».

То есть на все про все — на командировку, знакомство, осмысление, сочинение — один месяц.

Съездил. Благо, не так далеко. Помотался по шахтам, комбинатам, познакомился с разными людьми, хорошими и дурными, среди первых частенько попадались опальные: был директором треста — стал начальником или главным инженером шахты, а то и заключенным.

На «нормально действующем предприятии» оказалось 85 процентов все того же спецконтингента!

Пока я копался со своим злосчастным сочинением, время стремительно неслось в тартарары. Мои трудности оказались совершенным пустяком по сравнению с тем, что стряслось, скажем, с Юзовским и Левиным. Их имена, как и многие другие, исчезли из стенограмм редколлегий, с газетных и журнальных страниц, вернее, запестрели в сопровождении таких бранных эпитетов, как «безродные космополиты», «антипатриотическая группа», «последыши буржуазного искусства» и «враги всего нового»...

В июне 48-го года я получил письмо Сценарной студии.

Мы рассмотрели представленный Вами новый вариант «68-й параллели». Несмотря на проделанную Вами работу и значительные изменения, мы вынуждены, к сожалению, констатировать, что переосмыслить сценарий и создать решающий качественный перелом Вам не удалось...

Просим Вас в ближайшие дни — до 1 июля 1948 года погасить задолженность перед Студией.

Ни через пять дней, ни через сто никаких тысяч я вернуть, разумеется, не мог. Мой роман с кинематографом прервался на долгие семь лет. Переживал я тогда свой крах спокойно, даже с облегчением — сценарий мне осточертел. Словно любимая, захватанная чужими руками. Ведь со мною в интимнейшем процессе творчества соучаствовали огромные коллективы редакторов, рецензентов, референтов, руководителей и т.п. Разобранная, разоблаченная, залапанная, она, «68-я параллель», была уже не моя.

И время... Конец 40-х. Громыхали пленумы ЦК и СП, сгущался мрак и смрад газет. Фамилии, которыми козырял Катинов на худсовете, стали звучать страшнее даже, чем «Зощенко и Ахматова», почти как — не к ночи будь помянут — Троцкий. Нет, не вовремя пустился я на дебют.

Почти никого из действующих, бездействующих, противодействующих лиц этой истории уже нет на свете. С каждым днем, с похоронами, с поминками все стремительнее уносится в прошлое, в небытие страшная эта эпоха, бледнеют ее образы, рассыпаются в прах фантомы, кумиры.

Несчастный мой сценарий заканчивался мечтой-фантазией о том, какую прекрасную жизнь принесут большевики на полумертвый, дремлющий Север. Там мчался сверхмощный белый электровоз, мелькали залитые светом нарядные станции, были зимние сады за сплошным стеклом, мощные шахты, стадионы, города...

Я тогда почти дословно записал монолог Мальцева: «Мы сейчас что? Тупик? А надо нам проложить дорогу к Карскому морю, на Север... Территория, на которой Западная Европа разместилась бы несколько раз, хранит несметные богатства. Здесь есть все: золото, платина, молибден, полиметаллы, нефть... Угля нашего хватит для всего Севера, Урала, ленинградской промышленности на полтысячи лет. Расцветет жизнь народов Севера... Народные промыслы... А рыба, пушнина, дичь? Нет, мы растопим эти вечные льды, мы согреем эту землю, мы заставим ее выращивать хлеб и яблоневые сады...»

Как видите, не такой уж он прагматик, мой генерал, он еще и поэт — мечтал о прекрасном будущем, как Маяковский.

В салон-вагоне в нашей последней с Мальцевым и его женой совместной поездке я много читал им стихов — единственное, чем мог отблагодарить за гостеприимство. Все, что помнил, — Маяковского, Пастернака и других. Слушатели они были замечательные, все им было внове, и все они чувствовали. Испугала их было Цветаева своим, казалось бы, таким жестким отторжением от всего святого, от родины, но когда в конце стихотворения встал по дороге куст... «особенно рябина», оба отлично ощутили смертельную тоску поэта по родине. Мы долго молчали, глядели на бегущий за окнами лес, где и рябины попадались.

В финале поэмы «Про это» Маяковский, обращаясь к здоровым, ловким и счастливым коммунистическим потомкам, просил большелобого химика воскресить его в том прекрасном будущем: «Я свое, земное недожил...»

Но пророчества ни поэта, ни генерала не сбылись. То есть технический, научный прогресс превзошел все самые безумные фантазии, почти что и до воскрешения ученые додумались. Но что касается счастливого коммунистического рая на земле — не получилось ровно ничего.

Похоже, мы, еще не избавившись от коммунистического призрака, получили другой — капиталистический, тоже тошнотворный. Но тут уж я, на девятом-то десятке, могу позволить себе ничего не понимать в происходящем, в этом двухпризрачном безобразии, и согласиться со своей двадцатилетней внучкой, которая сочувственно заявляет: «Дед, ты жизни не знаешь».

А вот про те уже ушедшие времена надо было бы поднатужиться и написать, воспользовавшись нынешними знаниями и неслыханными свободами, попытаться рассказать, как оно было на самом деле — со страной и людьми.

О Мальцеве, Иде, Шварцмане, помполите Иванове, о старом еврее шахтинце со страхолюдной фамилией и внешностью, о многих других заключенных и вольнонаемных — как все они сосуществовали в условиях ГУЛАГа. Попытки изобразить это время в кино покамест к успеху не привели. У нас же либо так черно получается, что ничего не разобрать, либо такое подлое вранье на руку тем, кто мечтает воскресить Сталина — красавца и гуманиста,

Передача знамени. Фото из архива А.Каплера

лучшего друга всех и вся. Я знал одну из многочисленных женщин, насильно доставленных к Берии, красивую, стильную, умную, которая спустя много лет вспоминала о своем мучителе не без теплоты и дочку записала «Лаврентьевной».

Нет, я не жалею о той командировке в Воркуту — ведь я оказался тогда у самой сути. Несчастье мое, что не дано было мне, рядовому соцреализма, воспользоваться счастливым случаем и описать все как есть — лагерь, зону, трагедии прекрасных людей, известковый карьер, статистику смертности, — не дать Мальцеву и Иде разминуться со всем тогдашним бредом, с восстанием заключенных 53—54-х годов.

Но не уверен, что и сегодня, когда «все можно», хватит времени, сил и способностей представить картину той жизни по полной правде, уж больно долго учили совсем другому.

Ограничусь только выражением глубокой благодарности партии и правительству за то, что остановили они меня тогда, не дали оскоромиться, остерегли от создания героической эпопеи, за которую по гроб жизни было бы стыдно перед сыновьями и внуками, перед зэками Воркуты, перед всем многомиллионным спецконтингентом Советского Союза... Мне, тогда тридцатилетнему, казалось, что может, даже должна существовать ложь во спасение. Ведь люди жили и умирали в этих условиях и имели право на сказку о них. Мечталось: можно, нужно маленько приврать, чтобы протащить какие-то более или менее светлые мысли, внушить какую-то надежду. Придать кому-то сил?

Ан нет! Оказалось, приврать — мало. Требовалась ложь глобальная, беззаветная, несусветная, чтоб было совершенно ни на что не похоже, ничего то есть общего с действительностью.

Но на такое, слава Богу, способностей не хватило.

Ален Делон,
Роми Шнайдер

БЕРНАР ВИОЛЕ

Тайны Делона

Глава 3. Ступени к звездам

Узнав о предстоящем приезде сына, Фабьен Делон не выразил особой радости. И, вопреки настояниям бывшей жены, отказался встречать его на Лионском вокзале. «Но, Фафа, — возмутилась Мунетта, — ты же никогда ничего для него не делал, постарайся встретить малыша». Эдит не знала, что Ален не собирается возвращаться в колбасную. «Я не был расположен занять место за стойкой и резать свинину!» — скажет он позже.

Где поселиться? Рассказы о первых неделях парижской жизни Делона довольно противоречивы. Актриса Мари Лафоре рассказывала, что он появился без гроша в кармане: «В Марселе, чтобы поразить понравившуюся ему девицу, Ален истратил за ночь почти все полученные при демобилизации деньги». А Делон вспоминает одну из своих прежних приятельниц — Жанин Рушон, которая обещала его ждать, но обманула, в городе ее не оказалось. В Париж Ален приехал с бывшим матросом Люсьеном Леженом — вдвоем они отправились к товарищу по роте Жаку Бюрне. Правда, тот ничем не мог помочь старым друзьям. «Я готовлюсь стать полицейским», — объяснил он. Но Делон и Лежен легко нашли номер в одной из дешевых гостиниц на Пляс Пигаль. «Мы могли бы поселиться в другом, менее скандальном районе», — вспоминает Делон. Случайность это или знак судьбы, но отель назывался «Режина», как любимый кинотеатр его детства.

Теперь, после двухлетнего пребывания в Индокитае, Делону приходится привыкать к парижской суете. По ночам друзья посещают бары в окрестностях Пигаль, известные своей сомнительной репутацией — здесь торгуют наркотиками, здесь цепляют клиентов девицы легкого поведения. В одной из исповедей парижской газете «Фигаро» Делон признался: «Поскольку я был недурен собой, я пользовался благосклонностью этих дам».

Оставаться без работы он не мог. Последние армейские денежки растаяли. В этот момент в его жизнь снова вмешалась мать. Она нашла его благодаря своим связям с большой шишкой в полиции. Когда Ален отказался следовать за матерью, тот же полицейский дал ему понять, что он сильно рискует и подчиниться Эдит в его интересах. Ален подчинился.

По ходатайству знакомого матери Делон устроился официантом в пивную рядом с Елисейскими полями. За несколько дней он возненавидел свою работу. «Администратор, метрдотель, старший официант — все они орали на меня, рядового официанта. Человеку с моим характером принять эту лакейскую должность было непросто». Конечно, он поссорился с кем-то из начальников и запустил в него своей белой курткой, после чего, разумеется, был уволен. А покидая заведение, бросил оставшимся: «Вы увидите, я стану знаменитым!» Через несколько лет неподалеку от пивной в кинотеатре «Колизей» — будет идти фильм «Кристина», первый фильм Делона с Роми Шнайдер.

Продолжение. Начало см.: 2003, № 4.

«Когда вмешивается женщина», режиссер Ив Аллегре

Но пока что бывший морячок снова без работы. Ему известно, что на рынке всегда есть нужда в «силачах» — так тогда называли грузчиков. После тяжелой ночной работы он, усталый, возвращается к себе в мансарду на улице Мермоз, что в двух шагах от Елисейских полей. В комнате напротив живет прелестная девушка Йоланда Кристина Жильотти. Она мечтает стать актрисой, но знает, что путь к славе не усыпан розами, ведь с тех пор как она приехала из Каира как победительница конкурса «Мисс Египет», она поняла, что ни одно из обещаний многочисленных покровителей ничего не стоит. Делон внимательно слушает ту, которая вскоре станет известна как Далида. Сам же он не откровенничает с ней. Разве что рассказывает, что только что вернулся из Индокитая.

Вскоре Ален поселяется в «Шомпольоне». Среди тех, кто обретается в этом дешевом отеле-пансионе, — братья Алими. Старшего, Бенжамена, прозвали Жанно-Корсиканец. Ален много времени проводит с ним в этом дорогом районе столицы. Жулик охотно демонстрирует новому другу свои шрамы — следы боев с такими же крутыми, как он, парнями. У Сен-Жермен-де-Пре Делон сталкивается с другими любопытными личностями, имена которых для него тогда ничего не значили: Борис Виан, Жюльетт Греко, Жан-Поль Сартр. Ему нравится расслабленная дружеская атмосфера, которая царит по ночам в барах на улице Сен-Бенуа. Актриса Катрин Гиней вспоминает, что встречала будущего актера в «Аквавите», что появление этого красавца вызывало любопытство и интерес. «Был конец 50-х, «Аквавит» держал Морис Мзелатти по прозвищу Казанова — будущий хозяин «Бильбоке» и «Фукетса». Когда он приехал из Алжира, у него тоже не было ни гроша в кармане. Большинством его клиентов были актеры, которые платили, когда у них появлялись деньги». Другой свидетель этого периода в жизни Делона — актер Франсуа Перро. «Еще до того как я снялся с Делоном в «Убить троих» и «Шоке», я сталкивался с ним, тогда очень молодым, на улице Сен-Бенуа, и в частности в ресторанчике «Малена», куда захаживали актеры, поклонники Джеймса Дина и Марлона Брандо. Я предложил ему главную роль в пьесе под названием «Человек, игравший комедию», которую поставил в 1957 году в театре «Дону». Но мы тогда не сладили...»

На той же улице Сен-Бенуа, выйдя из кафе «Флора», Ален знакомится с красавицей Зизи (ее настоящее имя Моник Айсата), приезжей с Антильских островов. У молодой женщины парализованы обе ноги, и он, исполненный сочувствия, предлагает проводить ее домой. И остается. По словам Делона, он был счастлив с Зизи до того дня, когда познакомился с Брижит Обер, той, кто и открыл ему дверь в мир кино.

В 1956 году Брижит — актриса, о которой говорят. Ее сделали знаменитой роли в нескольких фильмах, в числе которых «Встреча в июле» Жака Беккера и «Рука на курке» Хичкока. Она и теперь живет в Париже и снимается в телесериалах. Свою первую встречу с красавчиком Аленом она хорошо помнит: «В тот вечер я сидела в подвальчике клуба Сен-Жермен. Там обычно танцуют. Одна подружка сказала, что какой-то парень непременно хочет со мной познакомиться. Он, мол, ждет меня в маленьком кафе напротив клуба на улице Сен-Бенуа». Что за парень? Что ему надо? Друзьям Брижит ничего не известно. Она отказывается ответить на приглашение незнакомца. «На следующий день все повторяется, потом снова и снова, — продолжает Брижит Обер. — Наконец, я все же решаюсь встретиться с таинственным молодым человеком. Он действительно обладал весьма привлекательной внешностью. К сожалению, поджидая меня, он выпил кружек пятнадцать пива и был пьян в стельку. Помнится, я отвезла его домой, дала английской соли и привела в чувство».

С этого дня молодые люди не расстаются. «Это была очень красивая связь, несмотря на возникавшие иногда ссоры». По воспоминаниям Брижит, Ален был привязчив и нежен. Чтобы преподнести ей роскошный подарок, ему случалось разбиваться в лепешку. «Однажды, когда я готовилась к турне, он принес мне сапожки на меху. Они были великолепны и наверняка стоили кучу денег. Кино уже тогда не давало ему покоя, — вспоминает актриса. — Особенно восхищался он Синатрой. Он знал наизусть все его песни и фильмы»... Брижит пытается открыть перед своим спутником иные горизонты — старый джаз и литературу. Тщетно. «Я напрасно приносила ему книги. В то время он был еще не готов их воспринять. Он не хотел читать. Он был молод». О том же не раз говорил позже и сам Делон: «В двадцать три года, вернувшись из армии, я понятия не имел, кто такие Сезанн, Моне, Рембрандт, Ренуар. Я вообще не знал о существовании художников».

Брижит понимает, что ее протеже, очень честолюбив. Но она не уверена в его таланте. «Его привлекала артистическая среда. Он все время повторял: «Я своего добьюсь. Они все будут передо мной пресмыкаться. Я добьюсь». Он не столько хотел стать актером, сколько мечтал прославиться», — говорит Обер.

Поначалу Брижит не очень поощряет планы своего любовника. «Я считала, что ему нужна более надежная и более суровая профессия. Мне казалось, что играть в комедии — не мужское дело». Чего она опасалась? Того, что он станет «шлюхой», как она выражается, то есть одним из тех лицемерных персонажей, которые слишком часто встречаются среди киношников. Брижит предпочла бы, чтобы он стал фоторепортером, она представляла его среди тех авантюристов, которые мечутся по свету в поисках интересного кадра. На ее предложения Ален отвечает неуверенной усмешкой. И отказом.

Поняв, что сопротивляться бесполезно, Брижит советует Делону постичь азы актерского ремесла и начать с посещения актерских курсов, для чего знакомит его со своей первой преподавательницей Симоной Жарнак. Но та заключает: «Никаких способностей».

...В 1957 году Международный кинофестиваль в Канне собрал, как обычно, множество французских и иностранных звезд. Согласно легенде, Делон поехал на фестиваль вместе с начинающим актером Жан-Клодом Бриали. Брижит Обер утверждает, что Ален оказался на Лазурном берегу, потому что сопровождал ее в Сен-Поль-де-Ванс, где у актрисы был дом. «Ален и Жан-Клод познакомились в Канне и подружились. Они очень подходили друг другу, вели одинаковый образ жизни, все их забавляло. Перед ними была вся жизнь. Они должны были в ней преуспеть».

Жан-Клод старше Алена на два года. Благодаря ходатайству своего отца, офицера, в армии он служил в киноотделе. О своей мечте стать артистом он рассказал однажды Жану Маре, когда тот был на гастролях в Эльзасе. Маре назна-

«Будь красива и помалкивай», режиссер Марк Аллегре

чил встречу в Париже. Будущий любимый актер режиссеров «новой волны» начал с водевилей. Потом участвовал в массовках. В Канне Бриали надеялся завязать полезные знакомства: он знал, что удача чаще улыбается тем, кто появляется на набережной Круазетт...

Как и его новый приятель, Ален Делон тоже стремится привлечь внимание фоторепортеров, разъезжает в шикарном автомобиле, подаренном ему знакомым меценатом. Он понимает, что очень важную роль в карьере играют связи. Брижит Обер хорошо помнит, какое впечатление производил ее протеже и на женщин, и на мужчин. «Он старался сделать так, чтобы нужные люди влюбились в него, дабы лучше потом их использовать. Это его страшно забавляло».

Между просмотрами — никому не известных Делона и Бриали пускают на них благодаря контрамаркам, которые достает для них приятель критик, — будущие актеры проникают в коридоры трех главных фестивальных отелей: «Карлтон», «Мажестик» и «Мартинец». В одном из них Алена обнаружила однажды Мишлин Прель. «Я увидела в уголке очень красивого молодого парня, — вспоминает исполнительница главных ролей в «Тряпичной свадьбе» и «Дьяволе во плоти». — Он внимательно следил за всем, что происходило вокруг. Я спросила, кто он. Мне ответили: какой-то артист. Ален тогда был совершенно никому не знаком, он еще нигде не снялся, но производил сильное впечатление. Был красив, и было в нем еще что-то».

В холле каннского отеля Ален знакомится с двумя журналистами — Сильвен Пешраль из «Синемонд» и Жоржем Бомом из «Жур де Франс». Последний молод и увлечен кино. Закоренелый холостяк, он не может скрыть впечатление, которое производит на него красота затянутого в черную кожу Алена. Четверка молодых людей, куда входит и Жан-Клод Бриали, становится неразлучной. За рулем шикарной спортивной машины Ален играет роль шофера двух репортеров, которые показывают ему в числе прочих достопримечательностей Лазурного берега часовню в Вильфранше, расписанную Жаном Кокто. Возглавлявший в тот год жюри Каннского фестиваля поэт, художник и режиссер тоже не остается безразличным к красоте Делона.

Для церемонии закрытия фестиваля организаторы выбрали фильм «Сисси, императрица», последний из серии очень популярных фильмов об императрице Австрии. Австрийская актриса Роми Шнайдер присутствует на этом просмотре. Роми девятнадцать лет, ее сопровождает мама. Девушка очень красива,

«Кристина», режиссер Пьер Гаспар-Ют

но фотографам не нравится ее слишком круглое личико и пухлая фигурка. Был ли Ален в тот вечер в зале? Мог ли он себе представить тогда, что его отношения с юной австрийской актрисой будут много лет волновать газетчиков всего мира?

После возвращения в Париж Брижит Обер кажется, что Ален изменился. Однажды ночью он производит несколько выстрелов в жалюзи своей парижской квартиры. Соседи вызывают полицию. В другой раз просит Брижит дать ему машину, чтобы вместе с Бриали прошвырнуться за город. «Моя машина не такси», — бросает в ответ Брижит, но это не производит никакого впечатления. О том, что произошло дальше, рассказывает Жан-Клод: «Ален быстро подошел к машине, вытащил маленький револьвер и выстрелил в замок, чтобы открыть дверцу, потом сел за руль, включил мотор и, словно ничего не случилось, обратился ко мне: «Так ты едешь? Чего не садишься?» Я испугался. Этот тип был невменяем».

Брижит Обер никогда не строила иллюзий насчет Делона. Она всегда знала, что связь с парнем, который был на десять лет моложе ее, не может длиться долго. И ей все труднее было переносить внезапные вспышки жестокости Алена. По ее словам, за ангельским обликом скрывался демон. Брижит объясняла задиристость и вспыльчивость Делона тем, что он родился под знаком Скорпиона, а потому обречен постоянно бороться с самим собой. «Во всех его выходках было актерство. Ален любит ломать комедию, играть кого-то...» А Мари Лафоре объясняет хулиганские поступки Делона его почти болезненной застенчивостью. «Ален часто бывал внимательным, милым, нежным. Но мне приходилось быть свидетельницей неприятных сцен, когда он даже из-за пустяка терял хладнокровие, становился красным и мог дать пощечину даже женщине. При этом Алену казалось, что окружающие посмеиваются над его манерами, над его необразованностью. Он, бывало, метал гром и молнии». Мог ли он вести себя иначе? Актриса так не думает: «Недавно лишь для того, чтобы эпатировать двух молодых женщин, он затеял перестрелку среди ночи на улице Сен-Бенуа! Как большинство застенчивых людей, Ален изображал из себя фанфарона. Играл мускулами. И шел на любую экстравагантность, чтобы скрыть свою робость, доказать, что он бесстрашен и независим. Именно ради этого он вел безумную жизнь, менял женщин, ибо не мог найти ту, с которой мог быть искренним и открытым. Он хулиганил в ночных кабаках, напивался вусмерть. Он вел себя, как лихач за рулем. Казалось, он искал смерти».

Но Ален не забывал о поставленной цели: преуспеть любой ценой. В Канне он познакомился с множеством важных персон. Среди них оказался и ловец талантов Генри Вилсон, который поставлял начинающих актеров американской компании Дэвида Селзника. В то время была большая мода на молодых людей, похожих на погибшего Джеймса Дина, и участники фестиваля забавлялись, представляя Алена, как копию героя фильма «К востоку от рая». «У вас прекрасные внешние данные для кино», — нашептывал Делону Генри Вилсон. Через два дня после встречи с ним в Париже, подписав контракт на пробу, Ален уже летит в Рим. Его встречают в аэропорту и на роскошном лимузине доставляют в «Резидентс Палас», где его ждут Вилсон и Рок Хадсон, снимающийся в это время в фильме Кинга Видора «Прощай, оружие». Пробы на студии «Чинечитта» Ален проходит успешно. На просмотре материала Селзник отмечает его красоту, непринужденность, верность интонации. Ему предлагают контракт в Голливуде. «Соглашайтесь», — уговаривает Хадсон, неравнодушный к юным и красивым актерам. Предупреждал ли он новичка о жестокости, с которой столкнется в Голливуде молодой француз? Информировал ли о специфических нравах Генри Вилсона? Маловероятно. Хадсон, кумир зрительниц и настоящий американский герой, всегда тщательно скрывавший подробности своей частной жизни, лишь в середине 80-х, незадолго до смерти (от СПИДа), рассказал о том, что творилось за кулисами блистательного голливудского мира. «Известный гомосексуалист, — написал он в своих мемуарах — Генри Вилсон окружал себя молодыми парнями, которых он подбирал в кабаках и привозил к себе в имение, где устраивал вечеринки и оргии... В Голливуде болтали, что он был связан с мафией. У него был чрезмерный сексуальный аппетит, а чтобы соблазнить молодых актеров, он хвастался перед ними своими клиентами-звездами. Разговаривая, он имел обыкновение поглаживать ногу собеседника. Но он действительно умел отыскивать таланты. И, продвигая новичка, был так убедителен, что легко мог уговорить хозяев студий за глаза подписать с ним контракт и обеспечить хорошими ролями».

Вернувшись из Рима в Париж, Ален Делон решил заняться английским языком. Он явно не прочь отправиться в Голливуд. Во всяком случае, так было до встречи с Мишель Корду и ее мужем Ивом Аллегре, который искал в это время для своей новой картины молодого актера «в духе Джеймса Дина». Ален был представлен им 25 июня 1957 года на народном гулянии по случаю выпуска первой партии молодого белого вина в Ножан-сюр-Марн. Подруга Бриали и Делона Сильвен Пешраль рассказывает: «Я посадила их у стенда радио «Европа-1». Мишель Корду, работавшая у соседнего стенда, спросила меня: «Что это за красавчик с тобой?» «Который? С карими глазами или с голубыми?» — «С голубыми. Быстро познакомь меня с ним». Я позвала Алена, и Мишель Корду сказала ему: «Послушайте, в фильме «Когда вмешивается женщина», который готовится снимать мой муж, есть роль молодого подонка. Хотите ее получить?» Ален был весьма польщен. На следующий день он встретился с Аллегре. Разговор продолжался два часа, после чего режиссер решил поручить новичку роль Ролана.

Почему Делон согласился? «У меня появилась возможность сняться в кино и подзаработать», — объясняет он. К тому же это почетно — дебютировать в картине Ива Аллегре, известного и уважаемого режиссера, который уже снял к тому времени «Горделивых» по Сартру с Жераром Филипом и Мишель Морган. Соблазн, действительно, велик, но принять предложение Аллегре значит разорвать отношения с американцами. «Карьеру ты сделаешь во Франции, а не в США, — предсказывает Аллегре и добавляет: — Лучше играть вторые роли у себя дома, чем быть сорок первым в Голливуде». Делон с ним согласен. И снова — то ли судьба подмигивает ему, то ли это простое совпадение, но компания, которую Аллегре создает, чтобы снять фильм с Аленом, называется... «Режина».

Глава 4. Невеста по имени Роми

Аллегре пришлось побороться за Делона. Продюсеры склонны отдать предпочтение популярному в те годы Жилю Видалю. Чтобы его протеже победил, Аллегре призвал на помощь Эдвиж Фейер, ставшую знаменитой после фильмов

Роми Шнайдер, Ален Делон

Роми Шнайдер, Ален Делон

«Зеленеющие хлеба» Отан-Лара и «Двуглавый орел» Жана Кокто, в котором ее партнером был Жан Маре. В картине Аллегре ей предстояло сыграть главную героиню. Посмотрев пробы Делона, она обнаружила в нем «нечто большее, чем обещала его безупречная внешность: от него исходила ненасытная животная сила, в нем были и физическая мощь, и обаяние».

Аллегре, начав работать с начинающим актером, говорит ему: «Я хочу, чтобы ты оставался самим собой. Не старайся кого-то изображать, будь тем, кто ты есть, и ты сыграешь то, что мне нужно». Персонаж Делона — молодой подонок, которого режиссер хочет наделить замашками молодого донжуана из фильмов «черной серии».

О первом в своей жизни съемочном дне Ален сохранил четкие воспоминания: «Мне предстояло выйти из кондитерской, сесть в машину Софи Домье и отправиться на встречу с Эдвиж Фейер. Мне сказали, что я должен выйти с пакетом пирожных в руках. «Разумеется, ты не смотришь в камеру и делаешь вид, что кругом никого нет». — «Понятно, я так поступаю ежедневно!» Ив Аллегре повторил: «Ты приехал на машине, выходишь из нее, идешь в кондитерскую, берешь пакет, возвращаешься в машину и говоришь Софи: «Потрясно, теперь попируем». Она отвечает: «Вот если бы подружки по лицею меня сейчас увидели! Все показалось мне таким простым, очевидным. К тому же Ив мне все хорошо объяснил».

О Софи Домье он вспоминает как о партнерше, с которой обменялся первым поцелуем в кино. На съемочной площадке опытные актеры — Бертран Блие, Жан Серве, Жан Дебюкур поддерживали молодого дебютанта. Блие согласился быть его кинематографическим крестным отцом. «Ален был врожденным актером, с хорошим голосом и с тем, что встречается так редко, — природным обаянием». Делон внимательно наблюдал за игрой старших, восхищался

их профессионализмом. Уже тогда он любил повторять, что первым признаком ума является готовность наблюдать и учиться. Что привлекало в нем Блие? «Я люблю Алена, он уравновешенный человек, обладающий спокойной наглостью, уважением к профессиональной иерархии, презрением к власть имущим, любовью к полной насилия, короткой и насыщенной жизни». Делон благодарен коллегам. По его признанию, именно Эдвиж Фейер «приучила его ненавидеть приблизительность и стремиться к тщательной отделке характера, о которой затем забываешь, чтобы твое поведение на экране выглядело как спонтанное проявление чувств».

В августе Эдвиж Фейер познакомила Алена с импресарио Ольгой Хорстиг. «Он мне очень понравился. Он был красив и очарователен», — вспоминает Хорстиг, которая вскоре станет первым импресарио будущей звезды. Весьма требовательная к людям, она говорит о Делоне только хорошее, хотя, рисуя его портрет, стремится к объективности: «Это смелый человек, и у него есть сердце, даже если он кажется подчас нетерпеливым и властным. Естественно, он знает силу своего обаяния и прекрасно им пользуется».

По рекомендации Ольги Хорстиг в начале декабря 1957 года Делон приступил к следующему фильму. Он назывался «Будь красива и помалкивай», режиссером его был Марк Аллегре, старший брат Ива.

На съемочной площадке Ален познакомился с еще одним новичком — Жан-Полем Бельмондо, с которым у них несколько общих сцен. У «Жан-Поля весьма специфическая внешность, его никак нельзя было назвать молодым героем», — вспоминает Делон. Фильм Марка Аллегре положил начало творческому состязанию двух «священных чудовищ» французского кино, продолжающемуся по сей день. В «Будь красива и помалкивай» снимались и уже зарекомендовавшие себя актеры Анри Видаль и Милен Демонжо. «Делон был полон сил, энергии и честолюбия, — рассказывает Демонжо. — Он был похож на молодого пса, он отлично знал, куда идти и что делать. Ко всему прочему Ален был настоящим сердцеедом и пользовался своей неотразимостью со всем пылом молодости».

Сюжет, придуманный Марком Аллегре, рассказывал о двух предприимчивых парнях, противостоящих и полиции, и мафии. Многие рецензенты увидели в фильме стремление авторов нарисовать портрет нового поколения французов, которое «живет в ритме проигрывателей и мотороллеров», как писала в «Леттр франсез» Ивон Баби.

Тем временем при содействии своего друга журналиста Жоржа Бома, ставшего его личным менеджером, Ален делает все, чтобы о нем узнали как можно больше. Весной 1958 года популярный журнал о кино включает его имя в список «надежд года». Ален верит в свою звезду, он убежден, что следующая роль позволит ему возглавить этот список.

...Вот уже много месяцев Пьер Гаспар-Ют работает над сценарием фильма «Кристина», франко-германского римейка. В знаменитой картине Макса Офюльса «Флирт», снятой двадцатью годами раньше, прославилась Магда Шнайдер, продюсеры новой версии считают, что в той же роли теперь должна сняться ее дочь — уже известная в Европе Роми Шнайдер. Мысль недурна, но Роми долго не решается принять предложение. Сумеет ли она превзойти мать?

Роми, названная так в честь бабушек Розмари и Магдалены, родилась в сентябре 1938 года в Вене в семье известных австрийских актеров Магды Шнайдер и Вольфа Альбах-Ретти. В пятнадцать Роми поступила в Школу искусств Кёльна. Продюсер фильма «Белые лилии» Курт Ульрих ищет девушку на роль дочери героини, которую играет Магда. «Почему бы не снять Роми?» — предлагает мать. Пробы удачны, даже великолепны. С девушкой подписывают контракт. Спустя год режиссер Эрнст Маришка приглашает ее на главную роль в картине «Молодые годы королевы». Фильм имеет неожиданный успех и кладет начало целой веренице таких же сентиментальных пустячков, в которых Роми приходится вновь и вновь изображать прелестную героиню. На фестивале в Канне она в зените славы. Кёрк Дуглас и продюсеры фирмы «Парамаунт» предлагают ей трехлетний контракт. Роми в нерешительности. Магда категорически против. Отстаивая право на самостоятельность и желая распроститься с изрядно

«Слабые женщины», режиссер Мишель Буарон

надоевшим ей амплуа, Роми подписывает контракт на картину «Девушки в форме», которая рассказывает о двусмысленных отношениях между учительницей и ученицей. Критика скрипит зубами. Когда съемки подходили к концу, Гаспар-Ют предложил Роми главную роль в «Кристине». В конце концов она согласилась.

Партнеров, желающих сниматься с Роми Шнайдер, не счесть. Режиссеру больше всех нравился Жак Тожа из «Комеди Франсез». «Но Роми выбрала Алена. По фотографии», — рассказывает Жан-Клод Бриали. Ален же не скрывает удивления: «Моим козырем была лишь моя морда. И моя неопытность. Когда мне сказали, что выбран я, я застыл на месте, как болван».

В конце концов выбор Роми увлек и Пьера Гаспар-Юта. Его забавляла перспектива превращения Алена Делона в романтического героя. Особенно в любовной истории о молодом офицере и юной работнице. «У Алена в то время была репутация человека, близкого к уголовному миру. Но вкрадчивость, агрессивность и красота делали его идеальным героем-любовником», — говорит режиссер.

Выполняя пожелание продюсеров, Ален отправился в аэропорт «Орли» встречать австрийскую звезду. Чтобы не скучать, он попросил Бриали сопровождать его. Среди встречающих много газетчиков. Роми прилетела в сопровождении Магды. Щелкают фотоаппараты. Роми улыбается. Она уже заметила у трапа молодого человека, лицо которого знакомо ей по фотографии. Вопреки утверждениям о любви с первого взгляда, актриса поначалу находит, что в Делоне «всего слишком»: «слишком красив, слишком молод, слишком хорошо

«Дороги школяров», режиссер Мишель Буарон

причесан да еще одет, как джентльмен — при галстуке и в модной паре». Алену же она кажется совсем не привлекательной.

После полудня они должны сняться в пробах на студии в районе Клиши. «Им предстояло танцевать венский вальс, — рассказывает Жан-Клод Бриали. — Ein, zwei, drei — Роми и Ален оказались в объятиях друг друга, осваивая трудный танец». Ален все время сбивался с такта.

После съемок Ален предложил пообедать в «Лидо». Магда и Роми вежливо согласились. Ни та, ни другая не говорили по-французски. Ален знал несколько слов по-английски. Разговор за столом не клеился. К счастью, Бриали свободно говорил по-немецки. По просьбе фотографа Ален и Роми позировали в центре зала, но между ними все еще не было никакого контакта. «Он выучил фразу Ich liebe dich и все время смешно повторял ее со своим скверным акцентом», — напишет позднее Роми в своем дневнике, который Магда издаст во Франции в 1988 году. Что касается Бриали, то он был озабочен другим. «Ты представляешь себе, сколько это нам будет стоить?» — шептал он на ухо Алену, пригласившему двух дам, но тот отметал все его страхи. «Сам увидишь, что будет, когда подадут счет», — отвечал он другу. Когда принесли счет, оба джентльмена признались, что денег у них нет. Платить пришлось Роми.

Через некоторое время Роми уехала на Балеары, чтобы в спокойной обстановке почитать сценарий. Ален писал ей, но его письма казались ей «слишком идеальными», то есть «скучными до посинения».

«На ярком солнце», режиссер Рене Клеман

График съемок, которые начались на студии «Булонь-Бианкур» 24 июня 1958 года, предусматривал шесть недель работы. Натуру собираются снимать в Австрии. До отъезда продюсеры советуют молодым актерам принять участие в Бале кино в Брюсселе — это было заметное международное событие в те годы. Роми и Ален решают ехать туда поездом. К удивлению Роми, они ни разу за время пути не поссорились. «Мы даже флиртовали», — рассказывала она.

Магда заметила, что дочь в восхищении от Алена. На перроне брюссельского вокзала она презрительно и недовольно бросает ей: «Ты влюбилась». «Вечно ты недовольна», — отвечает ей с вызовом Роми. В тот же вечер раздражение Роми и членов ее семьи, собравшихся в ресторане, хозяином которого является ее отчим Ганс Герберт Блазхейм, проявляется еще сильнее. Блазхейм, которого Роми называет отцом, всегда оказывал на нее большое влияние. Она помнит, как жестко отреагировал этот властолюбивый человек, узнав о ее связи с Хорстом Бухгольцем: «Выбирай между ним и мной». Такое же напряжение Роми почувствовала и в тот брюссельский вечер. Она рассказывала: «Ален сидел вместе с французскими участниками бала, а я с родителями за столиком среди немцев. Ален пригласил меня на танец, а потом позвал за свой столик. Но я была тогда еще послушной девочкой: я вернулась к своим. Выпив бокал шампанского, я задумалась. И внезапно поняла, что их опеке пришел конец. Что-то во мне вдруг взбунтовалось». Но пройдет еще несколько недель,

прежде чем она действительно начнет освобождаться от чужого властного влияния.

Во время съемок в Вене Ален уже начал понимать, как сильно он увлечен Роми. «Я и не думал, что моя личная жизнь примет такой оборот. Это не была великая любовь, но это была первая любовь, юная любовь. Мы были очень разные. Во мне было что-то, чего другие не замечали. За мной был Индокитай, мое трудное детство... Она же была европейской звездой, но, в сущности, оставалась ребенком...»

«Когда Магда застала их на месте преступления — то был первый поцелуй, — «преступление против императрицы» было объявлено чуть ли не событием национального масштаба», — вспоминает Гаспар-Ют.

По окончании съемок Роми провожает Алена в аэропорт. Ей разрешают пройти на взлетную полосу и попрощаться с Аленом у трапа. Сердце ее разрывается. В отель она возвращается в слезах. Роми не способна даже прочесть письмо, оставленное ей Аленом. Спустя сорок восемь часов решение принято: она едет к нему. И, поставив в известность своего секретаря, рыжую и худую Шарлотту, Роми улетает в Париж. Молодая женщина понимает, что порывает с матерью. Ей двадцать лет, она впервые одна в Париже, где ее ждет любовь. Париж для Роми — это Ален. Абсолютно счастлив и Ален, который не устает повторять, что «Роми — это радость сердца».

Выпущенная на экран в декабре 1958 года «Кристина» не имела большого успеха. Ален Делон никогда не называл ее среди своих достижений. Однако благодаря именно этому фильму он встретился с Роми Шнайдер. К тому же, как он всегда мечтал, его имя появилось на фронтоне кинотеатра «Колизей» на Елисейских полях. Этот смуглый, чертовски красивый парень, которого скоро назовут «открытием 1959 года», совершенно убежден в том, что впереди его ждут только успехи.

Глава 5. Талантливый господин Делон

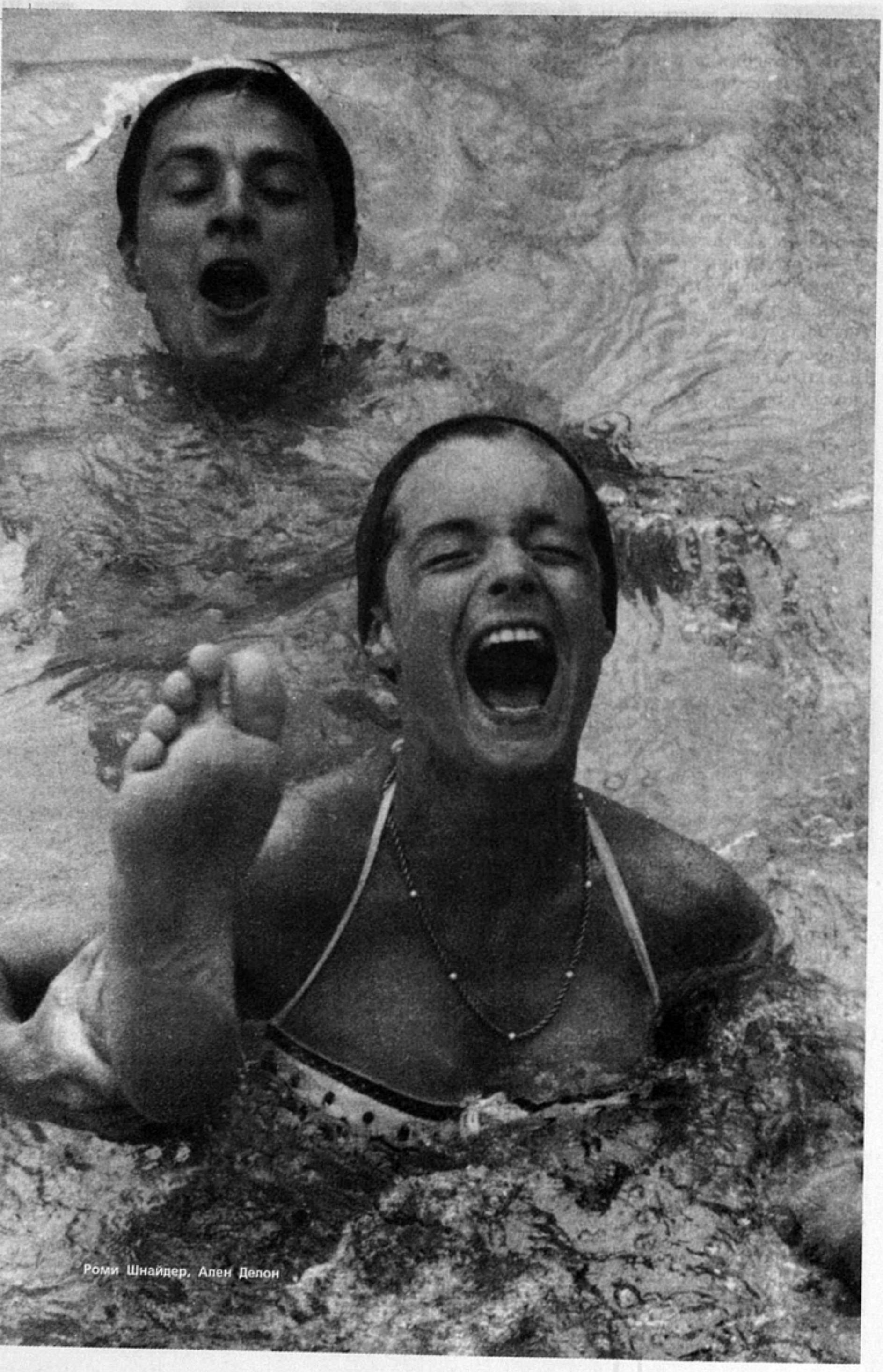
«Его не ждали, но он все-таки пришел. Пересек зал и подошел поздравить новобрачную. Та подняла на него свои прекрасные черные глаза и бросила горячий, беспокойный, полный сожалений и обещаний взгляд». Так начинался сценарий фильма «Слабые женщины» Мишеля Буарона.

Картина вышла на экраны в феврале 1959 года. Несмотря на ее успех у зрителей, рецензии были весьма суровы. Критики признали лишь мастерство режиссера в работе с актерами. «Он удивительно сумел подчеркнуть шарм Паскаль Пети и Жаклин Сассар, подлинный темперамент Милен Демонжо, превратил довольно пресного Алена Делона в образец молодого киногероя», — написал Луи Маркорель в «Франс обсерватер».

Сразу же после «Слабых женщин» Мишель Буарон предложил Делону роль в картине «Дороги школяров». Ален непрерывно работал уже больше года. Он еле поспел на свое обручение с Роми, назначенное на 22 марта.

Кстати, решение о столь серьезном событии было принято не без участия Магды Шнайдер и ее мужа, которые любой ценой хотели положить конец слухам о Роми и Алене.

Каждый день мать, отчим и брат Вольф умоляли Роми вернуться в Австрию. «Они все отторгали Алена, настраивали меня против него, забрасывали неприятной информацией, лишь бы нас разлучить», — рассказывала она. Чтобы не разразилась семейная драма, отчим предложил организовать обручение Роми с французским «подонком», посмевшим похитить сердце юной «императрицы». Магде, мечтавшей о другом муже для дочери, пришлось смириться. Роми не знала, что это примирение имеет простое объяснение: будучи распорядителем состояния Роми, ее отчим смертельно боялся лишиться курицы, несущей золотые яйца, ведь уже много лет семья жила за счет юной звезды. (Роми никогда не приходилось сомневаться в аккуратности отчима, в ловкости, с которой он вел ее дела: капиталовложения в недвижимость в Швейцарии и на Балеарских островах приносили неплохие дивиденды. Но, поселившись в Париже, она начала время от времени просить представить ей отчет о расходах.)



Роми Шнайдер, Ален Делон

Спустя несколько лет она признавалась: «В силу своего происхождения и образа жизни он имел право считать, что девушка из хорошей семьи, его падчерица, не может жить с мужчиной вне брака». С другой стороны, она всегда пыталась понять, как это Ален согласился принять участие в устроенной комедии. «Почему этот француз не буржуазного происхождения согласился на подобный фарс? Я до последней минуты сомневалась, приедет ли он». Ей хорошо знаком характер парня, которого его сводная сестра Поль-Эдит определила так: «Он умел заставить любого человека уступить. Люди и вещи сами уступали ему».

Но Делон приехал. Он понимал, что только выиграет от этого. В чисто профессиональном плане подобная реклама ему очень выгодна. Его чувство к Роми искренне. Правда, юная буржуазка символизирует в его глазах мир, который он ненавидит, который так никогда и не примет его. Последнее ему понятно, и он цинично развлекается. Для приглашенных же репортеров любовь Алена и Роми упоительно романтична! Оба молоды, красивы, знамениты. Разве не признали их женихом и невестой года? Вот весьма красноречивый комментарий: «Молодая актриса Роми Шнайдер убедила мать, что будет счастлива, выйдя замуж за актера. Их обручение стало событием в мире кино. Оно показывает, что можно жить счастливо, ни от кого не скрываясь», — провозглашал диктор новостей, которые крутили в кинотеатрах перед сеансами.

По возвращении в Париж Роми и Ален поселились в большой квартире на улице Мессины, в двух шагах от парка Монсо. Уик-энды они проводили в деревне. Под воздействием Роми он начал читать. Их приятельница Мари Лафоре вспоминает: «Долгое время Ален наблюдал за людьми: как они ходят, как ведут себя за столом. Прежде он не смел принимать участие в общем разговоре, боясь прослыть невеждой. Поэтому он стал много читать. Историю театра и даже великих философов. Роми покупала ему книги и потом спрашивала, что он в них понял».

Еще до конца года Алена Делона сосватали Рене Клеману, собиравшемуся снимать фильм «На ярком солнце» по роману Патрисии Хайсмит «Талантливый мистер Рипли». Влиятельные продюсеры братья Хаким высказывались за то, чтобы на главные роли были приглашены Жак Шаррье и Морис Роне. Рене Клеман был против Шаррье, однако признавал, что его участие «обеспечило бы более выгодную афишу». Проблема разрешилась сама собой. Увлеченный Брижит Бардо, Шаррье отказался от проекта. Тогда вторую мужскую роль и предложили Алену Делону. «Едва только образовалась эта вакансия, как со мной связался Жорж Бом, — рассказывал Клеман. — Я отправился посмотреть «Слабых женщин» Мишеля Буарона. У Делона там была не очень выгодная роль. Тем не менее он меня заинтересовал». Настойчивость Жоржа Бома понятна. Он хотел, чтобы его друг показал себя в новом амплуа. Фильм Клемана предоставлял ему возможность сыграть заметную драматическую роль.

Прочитав первый вариант сценария, Бом и Делон высказались за то, чтобы пересмотреть распределение ролей. После долгого обсуждения и Клеману стало ясно, что Роне будет лучше в роли Гринлифа, а Делон — в роли Рипли. Споры длились четыре дня. Братья Хаким были вынуждены уступить, и Делон был утвержден на Рипли.

Репутация Клемана как непримиримого и строгого режиссера ничуть не пугала Делона, который был полон желания показать себя. Со своей стороны, режиссер был доволен актером. «Ален все более погружался в роль Рипли, внимательно прислушивался к тому, что ему говорили. Он обладал поразительной способностью собраться, необычайно восприимчивым ухом. Актер с таким редким слухом — благодать для режиссера. Многие актеры усваивают лишь то, что их устраивает. Делон всегда был готов выполнить самые невероятные вещи, а ведь именно невероятные вещи способствуют развитию драмы».

По словам Рене Клемана, Ален Делон понял, что такое особые отношения между режиссером и актером, которые дают жизнь фильму. «После эпизода с убийством американца Фредди, — вспоминает Клеман, — я сказал ему: «Твоему герою не следовало убивать его, теперь выпутывайся сам, это

твое дело... Если бы ты был поумнее, ты не столкнулся бы с Фредди, воспользовался другой возможностью. Но ты ничего не предусмотрел заранее. Ты не настоящий убийца. И ты загнан в тупик... Забудь сценарий, играй как хочешь. Стащи его по лестнице. Иначе попадешь в кутузку». Но тащить труп не так просто, от него не так легко отделаться. Делону досталось в этой сцене. А я был рядом, снимая страдания его Рипли. Но это ведь была наша общая игра».

«На ярком солнце» — это в первую очередь рассказ о страсти, которой каждый предается до конца. Алену нравился Рипли, преступник и дьявольски красивый парень, которого судьба настигает в последнем кадре картины. В жизни и характере героя проступала особая для Делона тема: «Тут главное — социальный конфликт: богатство и нищета. Чувство унижения все время символически присутствует в подтексте, именно оно определяет все поступки Рипли...»

Премьера фильма состоялась в Париже 10 марта 1960 года. Два кинотеатра получили права для первоэкранной демонстрации — «Колизей» и «Мариво» на Елисейских полях. Прием был самый восторженный. Многие критики назвали фильм лучшей работой Клемана.

Рецензенты отметили также драгоценное для фильма сочетание «души дьявола» и «лика ангела» у Делона. О нем заговорили как о талантливом актере. «Наконец-то Делон нашел своего героя. Человека с двойным дном. Падшего ангела», — писала Мари-Клер Тремуа в «Телераме». Для критики и зрителей он становится молодым героем, которого французское кино давно ожидало, «Жюльеном Сорелем 1960 года, — как заметил Робер Шазаль в «Франс-суар», — достойным преемником Жерара Филипа».

Фильм имел большой успех за границей. «На следующий день после премьеры я получил телеграмму от очень дорогого мне человека: «Теперь ты звезда», — вспоминает Делон.

Самая ли это стремительная карьера в кино? Во всяком случае, Делону стали платить больше всех. За один год — с июня 1959 года до января 1960-го — его гонорар поднялся с двух миллионов франков до тридцати пяти миллионов.

Такой успех, достигнутый за два года, уникален. Это было начало поистине громкой славы, которой так жаждал Делон и которая с тех пор уже не покидала его.

Окончание следует

Перевод с французского А. Брагинского

S U M M A R Y

Victor Kolomiets
A device for measuring rating

Alexandre Oslon
Under pressure of rating

Kira Bogoslovskaya
The idol

Alexandre Rodnyansky:
«I'm against of publishing ratings»
Reflections over measurements of TV-viewers and rating as criterion of success.

Mikhail Trofimenkov, Marina Kronidova
Film as ice-covered ground

Dmitry Savelyev
On the flat ground

Evgeny Gusyatinsky
Criticism and clinicism
Reviews of Mikhail Brashinsky's GOLOLED / ICE-COVERED GROUND (Russia).

Elena Stishova
The last tango of the last year...
Review of Bakhtyor Khudoynazarov's THE SUIT (Russia — Germany).

Irina Lyubarskaya
Chicago
Review of Rob Marshall's CHICAGO (USA).

Victor Matizen
Alien
Review of Phillip Noyce's THE QUIET AMERICAN (Germany — Gr. Britain).

Sergei Anashkin
Non-action
Review of Apichatpong Weerasethakul's SUD SANAEHA (Thailand — France).

Lev Anninsky
Forward to nature!
Mini-reviews of Valery Fokin's TRANSFORMATION and Alexandre Gordon's THE SHEPHERD OF HIS COWS.

Natalya Sirivlya
Over the city
Essay on mystical trends in Russian painting.

Dmytry Kharitonovich
Lecture 5. Philosophy of historical Pessimism
History seen-as-if.

Evgeny Sules
Alexandre Gordon. Inner exile
Portrayal of the TV-host.

Fyodor Bondarchuk:
«I'm the ideal prince Myshkin»
Interview with the actor, director and producer taken by Elena Kutlovskaya.

Anton Dolin
An insect gives birth to an insect
Portrayal of David Cronenberg.

Alexandre Deryabin — Tatyana Iensen — Victor Matizen
Complicity or Complex of a dictator
Open festival of non-feature cinema RUSSIA (Ekaterinburg-2002).

Nina Tsyrkun
Archeology of daily occurrence
Coverage of Saloniki-2002.

Elena Petrovskaya
Blind biography
On documentary DERRIDA (USA).

Pedro Almodovar
Speak to Yourself
Self-interview of the filmmaker.

Erzy Stur
To pretend seriously
Fragments from the book.

Andrei Gerasimov
Solely profession

Vladimir Khotinenko — Pavel Finn — Vladimir Fenchenko
A course foe a recruite
Tutors on the Higher Courses of Filmmakers of today.

Victor Gvozditsky
Nina Gulyaeva. Monologues in the theatre canteen
Recollections of the actress taken down by her partner.

Leonid Agranovich
Vorkuta
Memoirs.

Bernard Viole
Secrets of Delon
Excepts from the book.

№ 18160

21 ИЮЛ 2003

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Министерство культуры РФ,
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Нина Зархи, Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян, Мария Доброхотова, Татьяна Иенсен, Елена Карташова, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 15.04.03. Подп. к печати 12.05.03
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 15,15
Заказ 153. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70403. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll-free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Журнал издается
при поддержке телеканала СТС

Интернет-версия
«Искусства кино» осуществляется
при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2003

«Шик»

Режиссер Бахтиер Худойназаров

о фильме читайте в рубрике «Репертуар»

ИСКУССТВО КИНО

Индекс 70402

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, Л.АННИНСКОГО, А.АРТЮХ, Д.ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОНА, Д.ДЕСЯТЕРИКА, А.ДОЛИНА, З.КОШЕЛЕВОЙ, Е.КУТЛОВСКОЙ, Л.МАЛЮКОВОЙ, И.ПОЛУЭХТОВОЙ, Н.СИРИВЛИ, С.ТЫРКИНА, А.ХРЕНОВА, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ «ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»

Полнометражная анимация: новые технологии + новый формат = долгожданный прорыв?
Насилие на экране: эстетика, этика, социология
Долби-революция в кинопрокате

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

«КАРМЕН» Александра Хвана
БЕРЛИН-2003
«ГЕРОЙ» Чжана Имоу
«ВИЛБУР ХОЧЕТ УБИТЬ СЕБЯ» Лоне Шерфиг
«ЕГО БРАТ» Патриса Шеро
«ЧАСЫ» Стивена Долдри
«25-й ЧАС» Спайка Ли
«В ЭТОМ МИРЕ» Майкла Уинтерботтома
«ПРИЗНАНИЕ ОПАСНОГО ЧЕЛОВЕКА» Джорджа Клуни

В РУБРИКЕ «КОММЕНТАРИИ»

НАТАЛИЯ РЯЗАНЦЕВА
ДМИТРИЙ ХАРИТОНОВИЧ
ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

МАРИЯ МУАТ
АЛЕКСЕЙ ГУСЬКОВ
СТЭН БРЭКИДЖ

В РУБРИКЕ «РАЗБОРЫ»

Культура интим-сервиса и кризис иронии
Гатчина-2003

В РУБРИКЕ «MEDIA»

Насилие в Интернете

В РУБРИКЕ «ОПЫТ»

РОМАН ПОЛАНСКИЙ
ВАЛЕРИЙ ОГОРОДНИКОВ
ЮРИЙ НОРШТЕЙН

В РУБРИКЕ «ПУБЛИКАЦИИ»

Воспоминания о Леониде Гайдае
Письма Наталии Рязанцевой Илье Авербаху

В РУБРИКЕ «ЧТЕНИЕ»

Бернар Виоле. ТАЙНЫ ДЕЛОНА
Генри Миллер. БЕССОННИЦА

2003